JAHRBUCH

FÜR

ROMANISCHE UND ENGLISCHE LITERATUR

UNTER BESONDERER MITWIRKUNG

VON

FERDINAND WOLF

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. **ADOLF EBERT**,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG.

ERSTER BAND.

BERLIN,

FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG

UND A. ASHER & Co.

1859.



Inhalt.

Verbesserungen.

Seite	7	Zeile	12	lies	*quar* statt quer
-	19	-	9	-	*sa* statt la
-	26	-	3	-	*demourer* statt demouver
-	27	-	30	-	*la* statt le
-	34	-	2	-	*Hermant* statt Hermaut
-	34	-	13	-	*quatorze* statt quinze
-	41	-	8	-	*par* statt pa
-	54	-	22	-	*Mathias* statt Mathäus
-	202	-	15	-	*esquele* statt aquele
-	203	-	31	-	*sei* statt leï
-	205	-	34	-	*requeit* statt requit
-	205	-	36	-	*covent* statt cotent
-	230	-	5	-	*n'était* peut-être *pas*
-	251	-	24	setze	das Komma *vor* selbst
-	263	-	25	lies	*andaluces* statt anduluces
-	296	-	21	-	*Coplas* statt Coblas
-	322	-	8	-	*felon* statt selon.
-	432	-	20	-	*Charles* Stuart.

La vie et les ouvrages de Wace.

Peut-être aucun poëte du XIIe siècle n'est-il aussi généralement connu que l'auteur du *Roman de Rou* et quoiqu'il nous ait donné lui-même de précieux renseignements sur sa personne, il n'en est point dont la vie soit encore soumise à de plus nombreuses et à de plus graves incertitudes. On ne connaît ni l'époque même approximative de sa naissance, ni la date de sa mort, ni son véritable nom, et les différentes formes que lui donnent les manuscrits ont fait croire pendant longtemps qu'elles désignaient réellement deux personnes, et que l'auteur du *Roman de Brut* n'aurait eu rien de commun avec celui du poëme sur l'histoire de Normandie s'ils n'eussent été à peu près contemporains. A la fin du XIIe siècle le *W* ne s'était pas encore transformé dans tous les mots en *Gu* ou *G* dur; on disait également *Willame* et *Guillame* et nous trouvons aussi dans le *Roman de Rou*:

Li païs a destruit e porpris e wasté [1]).

Wace et *Guace* sont donc certainement deux formes du même nom dont la dernière a fini par prévaloir. Rusticien de Pise attribue la première partie du *Roman du Saint-Gréal* à Gace le Blount; dans le siècle suivant un de nos plus agréables chansonniers s'appelait Gasse Brulés,

[1]) V. 2147.

et un Normand, l'auteur du *Déduit de la chasse*, qui écrivait dans la seconde moitié du XIVe siècle, se nommait Gace de La Bigne [1]). Un nom aussi répandu, quoique étranger à tous les calendriers, devait être une de ces formes abrégées, si communes en Normandie, et en effet les copistes moins anciens ont souvent rétabli en toutes lettres le nom d'*Eustache*; ainsi on lit dans le *Brut* de la Bibliothèque de Vienne:

Maistre Eustaces l'a translaté [2]),

et au commencement de la copie qui fait partie du ms. 7537 de la Bibliothèque impériale de Paris:

Maistre Huistace l'a translaté [3]).

La forme *Wistace* qui se trouve à la fin:

Fist maistre Wistace cest romans [4]),

explique comment ce nom put d'abord devenir *Wace* et ensuite *Guace* [5]).

De temps immémorial, il était d'usage chez plusieurs peuples du Nord d'ajouter à son nom propre un surnom encore plus personnel ou un nom généalogique, indiquant quel était son père. Au lieu de se modifier à chaque génération, ces seconds noms devinrent quelquefois héréditaires en France dès le XIe siècle [6]), surtout parmi les possesseurs de fiefs; mais on recevait aussi en certaines circonstances deux noms de baptême, et on les prenait assez indifféremment l'un et l'autre pour qu'il en résultât un peu

---

1)
Le prestre est né de Normandie,
De quatre coste de lignie
Qui moult ont amé les oyseaulx;
De ceulx de (La) Bigne et d'Aigneaux,
Et de Clinchamp et de Buron
Yssi le prestre dont parlon.

Il composa son poëme vers 1360.

2) Le Roux de Lincy, *Description des manuscrits qui contiennent le Roman de Brut,* p. LXXXIV.

3) Fol. I r^o, col. 1.

4) Fol. 105 r°, col. 1.

5) La forme *Wate*, dans Aaron Thompson, *Translation of Geffry of Monmouth,* préf. p. XXV, est certainement une faute de lecture.

6) Voy. Guérard, *Cartulaire de l'abbaye Saint-Père de Chartres,* T. I, p. XCVII, et M. de Wailly, *Eléments de paléographie,* T. I, p. 188.

d'incertitude sur l'identité des personnes[1]). Nous lisons même, à la vérité un peu plus tard, dans les poésies inédites de William le Trouvère:

Adgar ai nun, mes el i sai,
Li plusur m'apelent Williame;
Bien le puent faire sang (*sic*) blasme,
Kar par cel nun fui prim[e]seinet
E puis par Adgar baptizet[2]).

Mais il s'en fallait de beaucoup qu'au XII[e] siècle ce fut déjà un usage général: Wace n'est appelé dans tous ses ouvrages que *Maistre Wace*, et c'est ainsi seulement que le désignent les trois anciens monuments littéraires qui en ont parlé: *l'Histoire des ducs de Normandie* par Benoit[3]), la traduction en anglais intermédiaire du *Brut* par Layamon[4]) et la *Chronique ascendante des ducs de Normandie*[5]), qu' on lui a certainement attribuée par erreur. Un peu plus tard, Robert de Brunne l'appelait aussi jusqu'à six fois dans onze vers consécutifs *Mayster Wace*[6]), et l'usage devenu général d'accoler à son nom le titre de *Maistre* ou seulement un *M*, est sans doute la seule raison qui l'ait fait nommer par du Cange *Matthieu*. Huet fut le premier qui lui donna le prénom de *Robert*[7]) et, ainsi qu'on l'a supposé avec beaucoup de vraisemblance, il n'avait au-

[1]) Il y a des chartes où Eusèbe, évêque d'Angers, prend le nom de *Bruno*, et Hugues, trente-huitième évêque du Mans, celui de *Paganus*.

[2]) Dans Wright, *Biographia britannica literaria* anglo-norman period, p. 464.

[3]) Autresi cum fist maistre Wace;
T. II, v. 23654.

[4]) þa makede a frenchis clerc,
Wace was iboten;
Layamons Brut, T. I, p. 3.

[5]) Quant un clerc de Caen qui out non mestre Wace
S'entremist de l'estoire de Rou et de s'estrace;
Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, T. I, P. II, p. 444.

[6]) Dans Hearne, *Peter Langtoft's Chronicle*, T. I, p. XCVIII: ailleurs il appelle le Roman de Brut *Maistre Wace Boke*; dans Madden, *Layamon*, T. III, p. 417.

[7]) *Origines de Caen*, ch. XXIV, p. 412, éd. de Rouen, 1706.

cune autre raison que les cinq derniers vers de la *Vie de saint Nicolas* qu'il avait sans doute mal lus; car dans l'ancien manuscrit de Colbert, le seul que l'on connaisse en France, le sens ne présente aucune difficulté et dit toute autre chose:

Qui fait le livre? [1]) Mestre Guace,
Qui l'ad de seint Nicholas feit,
De latin en romanz estreit,
A l'oes Robert, le fiz Tïout,
Qui seint Nicholas moult amout [2]).

Si d'ailleurs *Wace* eût été un nom de famille ou même un second nom patronymique, ce n'est pas celui-là qu'aurait porté de préférence un homme d'église, et qu'eût précédé son titre de *Maitre.* Peut-être cependant, au XIIe siècle, régnait-il encore à cet égard un peu d'irrégularité dans les habitudes, et ne devrait-on pas écarter par une fin de non-recevoir aussi péremptoire une opinion qui pourrait s'étayer de quelque preuve. Aussi nous croyons-nous tenu de réfuter avec certains développements une supposition bien légèrement avancée par l'abbé de La Rue, mais qu'il n'eût pas sans doute abandonnée avec tant d'insouciance, s'il avait connu des faits qui paraissent d'abord lui donner quelque vraisemblance. Il existait réellement à Jersey une famille Wach ou Wace, dont les membres se distinguaient entre eux par des prénoms: car dans une charte sans date, mais probablement du XIIe siècle, Rogerus Wach renonce au droit de prendre du bois sur une terre appartenante à l'abbaye de Saint-Sauveur qui se trouvait enclavée dans son fief, *in insula Gerseii, in parrochia Sancti-Johannis de Quercubus* [3]). Du temps de Wace

[1]) Il faut sans doute lire comme dans l'édition de M. Delius.
Ci faut li livres . . . .
Qu'il ad . . . .

[2]) B. I. de Paris, no. 7268 3. 3. A, fol. 125 v°, col. 2. v. 22. Dans l'édition donnée par M. Delius d'après deux mss. de la B. Bodléienne, il y a même v. 1522:

A oes Osbert le fil Thiout

[3]) *Cartulaire de Saint-Sauveur*, fol. XLV v°. no. 276.

une autre famille noble dont le nom avait aussi de grandes ressemblances avec le sien, était établie dans les environs de Caen et y jouissait de considération, puisque parmi les témoins attestant que l'évêque de Bayeux avait confirmé une donation faite au prieur et aux chanoines du Plessis-Grimould par Philippe de Rosel, figurent *Willermus de Vaace et Robertus frater ejus*[1]). Une charte de Guillaume, évêque de Coutances, donnant une date certaine et un caractère irrévocable à une donation faite à l'abbaye de Saint-Sauveur, *propter praedia Sancti-Helerii*, par deux prêtres, probablement originaires de Jersey, Richard de Saint-Hélier et Richard Wace, se trouve dans le cartulaire de l'abbaye[2]): elle est datée de 1120, et l'abbé de La Rue avait cru y reconnaître le nom de l'auteur du *Roman de Rou*[3]). Mais cette date est une erreur évidente: en 1120, l'évêque de Coutances était Roger[4]); la charte est émanée de Guillaume de Tournebu qui ne parvint à l'épiscopat qu'en 1179[5]), et appartient nécessairement à une époque où Wace était depuis longtemps chanoine et n'eût pas pris la qualité de simple prêtre. Mais il y a dans la traduction du *Cartulaire de Cerisi*, conservée aux Archives du département de la Manche, une lettre sans date de Jean Le Rouz, R. Vace et J. de Arrey, chanoines de Bayeux[6]), et il s'agit sans doute de Richard Wasce, car son nom se retrouve en toutes lettres parmi les chanoines qui ont souscrit comme témoins à une charte de Jean de Longchamps, trésorier de la cathédrale de Bayeux[7]). Cette charte n'est pas non plus datée et pourrait autoriser à donner au poëte le prénom de *Richard* s'il ne se trouvait également dans le *Livre noir du Chapitre* une charte de l'évêque Henri II, confirmant un accord conclu *inter Ricardum Wach cano-*

---

[1]) T. I, Paroisse de Rosel, fol. 1 r° no. 2: la pagination recommence avec chaque paroisse.

[2]) *Cartulaire de Saint-Sauveur*, fol. LVI r°, no. 365.

[3]) *Essais historiques sur les bardes*, T. II, p. 147.

[4]) *Gallia christiana*, T. XI, col. 873.

[5]) *Gallia christiana*, T. XI, col. 876.

[6]) P. 403 et 404.

[7]) *Liber niger Capit. Baiocensis*, fol. XXII v°, no. 80.

nicum nostrum, et Hugonem Labe, presbyterum[1]), et cette charte est datée du 24. juin 1200: elle est donc certainement postérieure de plusieurs années à la mort de l'auteur du *Roman de Rou* et ne permet plus de le confondre avec le chanoine Richard Wace. On connait au contraire quatre actes diplomatiques contemporains, souscrits par un chanoine qui n'ajoute aucun prénom à son nom de Wace: comme il en est trois qui sont entièrement inédits, que beaucoup d'autres témoins y ont pris deux noms, et qu'on peut ainsi tenir leur accord pour décisif dans la question qui nous occupe, nous les indiquerons avec quelques détails.

1°. Une lettre de Henri, évêque de Bayeux, datée de 1169, où sont contenus les termes d'un accord avec l'abbé de Troarn, auquel avait assisté *Wacius canonicus;* elle est relatée dans une lettre de Gislebert, abbé de Troarn, qui a été copiée dans le *Livre noir du Chapitre de Bayeux*[2]).

2°. Une charte de Henri, évêque de Bayeux, confirmant les priviléges et possessions de Saint-Etienne de Caen; elle est datée de 1172, *coram Magistro Acio canonico,* et a été publiée par d'Achery, dans ses *Notae ad vitam beati Lanfranci*[3]).

3°. Une charte de Richard du Hommet, connétable du Roi, arrêtant les termes d'un accord fait dans la chapelle épiscopale, en présence de l'évêque de Bayeux Henri II, et de tout son clergé, parmi lequel figure *Wascius*: elle est datée de 1174, et a été transcrite dans le *Livre noir du Chapitre de Bayeux*[4]).

4°. Une charte de Henri, évêque de Bayeux, confirmant les priviléges et possessions des chanoines réguliers du Plessis; elle n'est point datée, mais les noms des témoins qui sont cités avec le *Magister Wascius* paraissent indiquer une date antérieure: elle se trouve dans le cartulaire du

---

[1]) Fol. XVI r°, no. 56. [2]) Fol. XXXV v°.

[3]) P. 30 et 31. [4]) Fol. XII r°, no. 45.

Plessis-Grimould, conservé aux Archives du département du Calvados [1]).

Il semble donc que les parents de Wace n'avaient possédé aucun fief dont il pût relever son nom, comme le faisaient plusieurs autres chanoines qui ajoutaient aussi par leur signature à l'authenticité de ces chartes. Sa famille n'avait même, selon toute apparence, aucune prétention aristocratique; car il a très-cruement déclaré, et en plus d'un endroit, qu'il lui fallait vivre de son métier de poëte.

Ki chante boivre deit, u prendre altre loier;
De son mestier se deit ki ke pot avancier:
Volentiers préist grace, quer de prendre ai mestier [2]),

disait-il, et, au XIIe siècle, les labeurs de la pensée n'étaient pas beaucoup plus considérés que des travaux manuels: on n'en exceptait tout au plus que les ouvrages écrits en latin, qui devenaient pour la plupart de bonnes oeuvres, et ne constituaient jamais un *métier*. Nous croirions même volontiers que son père était un de ces charpentiers que Guillaume avait réunis en si grand nombre à Saint-Valery, pour construire la flotte qui devait transporter son armée en Angleterre, et dont la plupart durent ensuite chercher de l'occupation dans quelque autre port de mer. Au moins Wace dit dans le passage très-remarquable où il en parle:

Maiz jo oï dire a mon pere
(Bien m'en sovint, maiz varlet ere),
Ke set cenz nes, quatre meins, furent,
Quant de Saint-Valeri s'esmurent,
Ke nes, ke batels, ke esqueis
A porter armes e herneis [3]),

et sans doute il n'eût pas préféré ce témoignage individuel à des autorités généralement reçues [4]), si des traditions de

---

[1]) No. 42.

[2]) *Roman de Rou*, v. 5162. [3]) *Roman de Rou*, v. 11564.

[4]) Il dit lui-même, v. 11570:

Et jo en escript ai trové,
Ne sai dire s'est verité,
Ke il out treis mille nes
Ki porterent veiles e tres.

C'est le chiffre donné par Guillaume de Poitiers et Guillaume de Jumiéges.

famille ne lui eussent appris que son père avait eu des facilités toutes particulières pour compter exactement les navires, et d'excellentes raisons pour s'en bien souvenir.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, Wace était originaire de Jersey; son témoignage à cet égard est positif:

En l'isle de Gersui fu nez [1]),

et après avoir nommé cette île [2]), il avait déjà ajouté dans une leçon du manuscrit de la Bibliothèque impériale, no. 6987:

Cou est la terre u jou nés fui.

Si son père avait eu l'âge d'homme au moment de l'expédition de Guillaume, en 1066, il n'aurait pu avoir à la fin du XIe siècle beaucoup moins de soixante ans, et nous savons de Wace lui-même que sous le règne de Henri I, avant 1136, il était déjà *clerc lisant*, maître enseignant, à Caen [3]): Huet ne devait pas ainsi s'écarter extrêmement de la vérité, en le croyant né vers le commencement du XIIe siècle [4]). Nous serions cependant tenté de le rajeunir de quelques années: il ressentit comme une injustice le choix que Henri II fit de Bénoit pour écrire officiellement l'histoire des ducs de Normandie [5]), et un septuagénaire eût sans doute compris qu'un travail si pénible et si long ne convenait plus à son âge.

Venu jeune à Caen, Wace y commença son éducation littéraire: des circonstances inconnues le firent aller en France, probablement à Paris, car c'était seulement l'Ile-de-France que l'on désignait ainsi, et il y continua longtemps ses études. Peut-être même y fut il employé dans quelque cour de justice; au moins il se sert volontiers des termes qui y étaient en usage, et leur donne un sens assez précis pour faire supposer qu'il avait eu l'occasion d'en acquérir une connaissance toute particulière. On ignore également quels motifs le firent revenir à Caen, où, comme

---

[1]) *Roman de Rou*, v. 10447.
[2]) Après le v. 7940 de l'édition donnée par Pluquet.
[3]) *Roman de Rou*, v. 5325.
[4]) *Origines de Caen*, p. 53.
[5]) *Roman de Rou*, v. 16526 et suivants.

il le dit aussi dans le *Roman de Rou* il cultiva la littérature vulgaire:

De romanz fere m'entremis,
Mult en escris e mult en fis [1]).

Ecrire semble avoir ici le sens de traduire, et on lit dans un autre passage, qui sans être aussi catégorique qu'on pourrait le désirer, s'appliquait certainement à ses antécédents littéraires:

Mais orc (*l.* ore) puis [jeo] lunges penser,
Livres escrire e translater,
Faire romans e serventeiz,
Tart truverai tant seit courteis
Qui tant me duinst et mette en main
Dunt j'aie un meis un escrivain [2]).

Les *serventois* étaient des poésies d'utilité pratique plutôt que d'agrément, des poésies qui *servaient* réellement, et le plus souvent, au moins dans la France du Nord, où la vie politique était encore bien peu développée, à des actes de piété [3]). C'était alors l'usage d'expliquer au peuple dans une langue à sa portée, et le plus souvent en vers, la raison des fêtes et les mérites du Saint dont on glorifiait la mémoire:

Quant nos la feste celebrons,
Droiz est que l'estoire en disons:
Bien fait la feste a celebrer;
Bien fait l'estoire a raconter [4]).

---

[1]) *Roman de Rou,* v. 10453.

[2]) Dans l'abbé de La Rue, *Essais historiques sur les bardes*, T. II, p. 169: ce passage est un peu différent dans l'édition de Pluquet, T. I, p. 273.

[3]) Voy. Ferdinand Wolf, *Ueber die Lais*, p. 306, et P. Paris, *Histoire littéraire de la France*, T. XX, p. 613. On lit encore dans le *Doctrinal de la seconde rhétorique* fait par Baoldit Hercut, l'an de grace 1432: Forme de serventoys, et est dit serventoys pour ce qu'il doibt estre servant devant et derriere a une amoureuse (*sic*) comme il s'ensuit; car cestui serventoys est servant devant et derriere, et se font ces serventois a Lisle en Flandres, le premier dimanche devant l'Assumption Nostre Dame, et doibvent parler de l'Assumption Nostre Dame et de la Passion nostre Seigneur; Bibl. du Vatican, fonds de la Reine, no. 1468, fol. 106; dans les *Archives des Missions scientifiques et littéraires,* T. II, p. 271.

[4]) *La Conception Nostre-Dame,* p. 9.

C'est Wace lui-même qui le dit, et dans un poëme qu'il avait précisément composé dans ce but. Pour les auteurs de ces poésies, moins encore que pour les autres, il ne s'agissait pas d'une oeuvre vraiment littéraire qui leur rapportât de la gloire, et nous devons la plupart des prologues et des épilogues où se trouvent leurs noms à des fantaisies tout accidentelles qui leur étaient étrangères. Ce sont des morceaux rapportés qui ne cherchent point à dissimuler leur origine de seconde main: quelquefois même, tout en s'accordant sur le fait capital, ils sont dans les divers manuscrits entièrement différents. Ainsi, par exemple, nous lisons dans l'édition de la *Conception Nostre-Dame*, donnée par MM. Mancel et Trebutien:

> Se aucuns est cui Dieu ait chier,
> Sa parole et son mestier,
> Vïegne oïr que je dirai:
> Ja d'un seul mot n'i mentirai.
> Maistre Guaces, uns clers sachanz,
> Nos espont et dit en romanz;

et il y a seulement dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, no. 7577[2]:

> Au non Dieu, qui nous doint sa grace,
> Oiez que nos dit mestre Gace!

Peut-être ainsi plusieurs des serventois composés par Wace se trouvent-ils parmi les vieilles légendes anonymes qui nous sont parvenues: l'abbé Lebeuf lui a même attribué une Vie de saint George qui dans le manuscrit où il l'avait découverte ne porte aucun nom d'auteur [1]). On lit seulement au commencement:

> Sages est qui s'en escrist,
> Il fait a plusurs profit.
> Mult poet profiter a genz
> Un escrit u senz est enz:
> N'i ad rens en cest romanz
> Dunt li profit ne seit granz.

---

[1]) *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, T. XVII. p. 731: le ms. qui portait alors le chiffre, 3745 du fonds Colbert, est maintenant coté, 7268 3. 3. A.

De seint George vus voil dire
Et descrivre son martire:
Feer (*sic*) fut por sa lei defendre,
Ren ne volt vers Deu mesprendre:
Feï Mahon ne volt crere,
Il s'en larrat enz detrere[1]);

et à la fin:

Deu demustrat ben lur tort:
Car chescon recut la mort;
En enfern sunt trestuz mis,
Et seint George en paraïs;
Il sunt la u joie falt
Et seint George en est (*sic*) halt,
Halt en paraïs celestre:
La nus doinst (Deu) trestuz estre,
La nus doinst la joie fine
Que nul jor de l'an (de)fine,
Joie et permenable vie!
Amen, amen chescon die[2])!

La langue est certainement fort ancienne, et ce vers de sept syllabes est trop inusité et trop peu harmonieux pour ne pas remonter aux premiers temps de la poésie française. Quoique le prénom de *Robert* que l'abbé Lebeuf donne à Wace puisse rendre son assertion suspecte, on répugne d'ailleurs à croire qu'un savant si sérieux et si curieux des choses nouvelles l'eût avancée sans quelque renseignement inédit dont il n'a pas indiqué la source. A la vérité, cette Vie précède immédiatement la Vie de saint Nicolas, et l'on a supposé que ce consciencieux écrivain ne s'en était pas aperçu, que ne prenant point la peine de lire ni même de feuilleter exactement le manuscrit, il avait rapporté à la première l'attribution finale qui ne s'appliquait qu'à la seconde. Mais le manuscrit commence par une table des matières fort apparente, où ces deux Vies sont très-lisiblement indiquées, et à moins d'une légèreté bien invrai-

[1]) Fol. 108 v°, col. 1.
[2]) Fol. 117 v°, col. 2.

semblable, le nom de saint Nicolas qui se retrouve jusqu'à deux fois dans les quatre derniers vers, eût suffi pour avertir l'abbé Lebeuf de sa méprise. Nous attribuerions plutôt à Wace une Vie de sainte Marguerite dont un fragment a été conservé dans un manuscrit des premières années du XIIIe siècle, où se trouve aussi son poëme de la Conception [1]). On lit à la fin:

Dames la devent molt amer
E por li Damne-De loër;
De nos pechez pardon nos face!
Ci faut sa vie; ce dit Grace
Qui de latin en romans mist
Ce que Théodimus escrit.
Dites *Amen*, seignor Baron:
Que Deus doinst sa benéison
E nos doinst faire cel servise
Que nos séons sauf au Juïze!

et nous sommes tenté de voir dans ce nom fort insolite de *Grace* donné à un poëte très-habile du douzième siècle, qui savait le latin, une corruption de *Gace* ou *Guace* [2]).

La Vie de saint Nicolas n'est, comme les autres poëmes de ce genre, qu'une simple version rimée des légendes latines, où l'auteur se dispensait soigneusement de rien imaginer de son chef. C'était, ainsi que nous l'avons déjà vu, par le témoignage même de Wace, de veritables *sermons* destinés a l'édification du peuple, qu'on lisait le jour de la fête des saints dont on voulait honorer les vertus. Des registres conservés à l'archevêché de Paris, prouvaient même qu'en 1632, on lisait encore dans les églises de vieilles rimes françaises sur les vies des saints et des martyrs [3]). Wace a résumé dans les premiers vers de son panégyrique

---

[1]) Bibliothèque de Tours, no. 237: voy. Victor Luzarche *Adam*, p. XXXVIII.

[2]) Les deux vieilles Vies en vers de sainte Marguerite, que possède la Bibliothèque impériale de Paris, fonds de Saint-Germain, no. 1856, fol. 139 v° et no. 1860, fol. 1 r°, sont différentes de celle-ci, et nous n'avons encore pu la découvrir dans aucune autre.

[3]) L'abbé Lebeuf, *Histoire du diocèse de Paris*, T. X, p. 42.

la poétique du genre; ils en expliquent la cause, le caractère et la nécessité de s'y conformer à la tradition reçue dans ses moindres détails:

A ces qui n'unt lectres aprises
Ne lur ententes n'i ont mises,
Deivent li clerc mustrer la lei,
Parler del seint, dire pur quei
Chescone feste est contrové(e)
(Et) chescone a s'unur gardée [1]).

C'est sans doute une oeuvre de la première jeunesse de Wace, et peut-être son début littéraire: non-seulement elle lui était commandée, et probablement payée, par un dévot à saint Nicolas; mais il y a dans les manuscrits d'Angleterre des vers fort curieux, qui furent corrigés dans une seconde édition, où il ne prenait pas encore le titre de *Maistre*, mais celui de *Dans*:

Seignors, appelé sui Dans Guace,
Dit m'est et rové que en (*l.* jo) face
De seint Nicholas un romanz,
Qui fist miracles bels e granz [2]).

Le poëme sur l'établissement de la fête de la Conception n'était comme la Vie de saint Nicolas qu'un supplément du culte à l'usage des laïcs qui ne savaient pas les lettres: aussi n'avait-il point demandé d'efforts bien méritants à l'imagination de Wace. Il lui avait suffit de traduire en rimes le *Miraculum de conceptione sanctae Mariae* admis par dom Gerberon dans les oeuvres de saint Anselme [3]), quelques chapitres de deux évangiles apocryphes, l'*Evangelium de nativitate sanctae Mariae* et le *Protevangelium*, et le *Liber de transitu sanctae Mariae* attribué à Méliton, évêque de Sardes. Si quelques autres détails

---

[1]) B. I. de Paris, no. 7268 [3. 3.] A, fol. 117 v°, col. 2.

[2]) V. 34, éd. de Delius. Il y a dans le ms. de la B. I., fol. 118 r°, col. 1:

Jo sui Normanz, si ai [a] non Guace;
Dit me est (*l.* m'est) et rové que jo face
De seint Nicholas en romance (*l.* un romanz),
Qui fist miracles bels et granz.

[3]) *Opera*, p. 507.

d'une très-faible importance se sont glissés çà et là, ils se retrouvent dans saint Anselme ou dans Eadmer, et appartenaient aux croyances et aux superstitions du temps: Wace n'a tout au plus fourni que la forme. La seule partie susceptible d'une certaine originalité serait donc la relation du miracle fait en faveur d'Helsin qui servit de prétexte à l'établissement de la fête en Normandie [1]), et ce n'est qu'une simple traduction de la prétendue légende de saint Anselme dont, malgré la langue, l'esprit est même bien moins populaire. Quoique pour relever l'importance et défendre la nécessité de son miracle, Wace se soit avancé jusqu'à dire:

N'en fu onques parole oïe,
Qu'a nul tans aincois féist on
Feste de sa conception
Dessi c'au tans le roi Guillaume [2]),

elle était déjà reçue en Orient depuis plusieurs siècles. Elle est indiquée au 9. décembre dans le *Typique* de saint Sabas, supérieur général de tous les monastères de Palestine dans le Ve siècle [3]), et le père Combéfis a publié la traduction latine de l'office spécial composé au VIIe par saint André, archevêque de Crète [4]). Si l'on admettait le témoignage d'une loi des Wisigoths [5]), dont à la vérité Mabillon lui-même semble avoir fini par suspecter l'authenticité [6]), la Conception eût été fêtée aussi dès ce temps-là en Espagne. Mais elle avait dû soulever en France de vives résistances, car encore au XIIe siècle, saint Bernard réprimandait sé-

---

[1]) Quae quidem scriptiunculae aliaeque similes confictae videntur, ut festo jam celebrari coepto quamdam auctoritatem conciliarent; Mabillon, *Annales Ordinis Sancti-Benedicti,* T. VI, p. 327.

[2]) P. 1, v. 12.

[3]) Fol. 31, éd. de Vénise, 1545: on ne possède plus que la restitution de Jean de Damas: voy. Cave, *Scriptorum ecclesiasticorum historia litteraria,* p. 296, ann. 484.

[4]) Sous le titre: *Die nona decembris: Conceptio sanctae ac Dei aviae Annae.*

[5]) L. XII, lit. 6: voy. *Acta sanctorum Ordinis Sancti-Benedicti,* siècle II, p. 1093.

[6]) St. Bernard, *Opera,* lettre CLXXIV, notes, col. 61, éd. de Paris, 1690, et Arevalus, *Hymnodia hispanica,* p. 227.

vèrement des chanoines de Lyon qui l'avaient célébrée: Unde miramur satis quod visum fuerit hoc tempore quibusdam vestrùm voluisse mutare colorem optimum, novam inducendo celebritatem, quam ritus Ecclesiae nescit, non probat ratio, non commendat antiqua traditio [1]). Sans doute il n'avait fallu rien moins qu'un miracle national et que l'injonction expresse de la sainte Vierge pour gagner les Normands à cette dévotion nouvelle, et Wace mit son zèle, peut-être aussi ses espérances de clerc, et son talent d'écrivain au service de cette propagande. L'institution remontait déjà en Normandie à plus de soixante ans [2]), et il se pourrait que la prédication poétique de Wace ne fût pas restée complétement étrangère aux résolutions des églises de France qui l'adoptèrent aussi en 1145 [3]). Les églises n'étaient d'abord en quelque sorte que des maisons communes, où quand elles n'étaient pas occupées par les cérémonies religieuses, les habitants de la paroisse se réunissaient pour traiter de leurs affaires ou même se livrer à leurs plaisirs [4]). Pendant longtemps l'autorité ecclésiastique s'efforça en vain de les réserver exclusivement au culte; les simples prêtres voyaient avec peine un changement qui devait restreindre leur influence, et quand les

---

[1]) Lettre CLXXV; *Opera*, T. IV, p. 402, éd. de Paris 1642.

[2]) Elle avait été établie sous l'archiépiscopat de Jean de Bayeux, en 1072.

[3]) Ce ne fut pas cependant sans quelques résistances particulières qui se prolongèrent pendant plusieurs siècles; nous en rapporterons une preuve singulière: Asserere aut sustinere quod per longum usum vel sub umbra jocorum, aut aliter, sit res permissibilis aut approbata, fieri hujusmodi ludos stultorum cum istis inordinationibus quibus fieri cernuntur in sancta Ecclesia, error est in fide nostra, et in christianam religionem blasphemia. Et adhuc pejus est dicere festum hoc a Deo approbatum esse sicut festum conceptionis Virginis Mariae, quod paulo ante asseruit quidam in urbe Altisiodorensi secundum quod dicitur et narrari solet; Gerson, *Opera*, P. IV, col. 936, éd. de Paris, 1606.

[4]) Les témoignages en sont si nombreux que nous n'en citerons qu'un seul qui prouve qu'à la fin du XIIIe siècle, cet état de choses n'était pas encore complétement changé: Inhibemus ne placita saecularia in ecclesia vel in porticu, vel in cimeterio ejusdem teneantur. . . . Praecipimus etiam quod joculatores, histriones, saltatrices in ecclesia, cimeterio vel porticu ejusdem, vel in processionibus, vel in rogationibus joca vel ludibria sua exerceant, nec in dictis locis aliquae choreae fiant; *Statuta synodalia Johannis, episcopi Leodiensis, anno* 1287; dans Martène, *Thesaurus Anecdotorum*, T. IV, col. 846.

Conciles furent parvenus à leur but par des prohibitions répétées et des menaces sévères, quand les temples eurent cessé d'être en même temps des palais de justice, des halles d'approvisionnement et des salles de danse, on trouva des raisons plus ou moins spécieuses qui permettaient de revenir aux anciens usages sans encourir d'excommunication. Pour donner plus de force aus serments on jurait la Commune dans les églises; on y chantait et l'on y dansait sous prétexte de mieux témoigner sa joie de la naissance du Christ ou de sa résurrection; afin de mieux rappeler les grands événements de la religion et d'honorer plus complétement les saints, on y représentait avec tout le réalisme possible des miracles et des mystères. Souvent sans doute les Vies des Saints et les autres légendes pieuses y étaient aussi récitées sans qu' aucun lien ne les rattachât à la liturgie du jour: dans l'histoire de sainte Marguerite que nous citions tout à l'heure, le poëte appelait son public *Seignor Baron*, et ce n'est pas avec cette forme respectueuse qu'un prêtre dans l'exercice de ses fonctions se fût adressé à ses ouailles. A en juger par son début, une légende encore inédite de saint George devait avoir été aussi composée par un amateur, pour être lue dans une église en dehors des cérémonies du culte:

Bele gent, qui estes ci avenuz ensemble
Oïr le bien, si com moi semble,
Le bien vos sui ci avenuz dire
E de saint Jorge le martyre [1]).

Mais on construisit certainement de fort bonne heure, dans les hôtelleries et sur les places publiques, des amphithéâtres mieux disposés pour des lectures que ne l'étaient les églises; ainsi, par exemple, on lit au commencement d'une Vie manuscrite de saint Nicolas:

Or escoutez, Grans et Menours,
Qui vous séez et haut et bas [2]).

Quelques années après Wace, ces séances littéraires prirent

---

[1]) Bibliothèque de Tours, no. 237.

[2]) Bibliothèque impériale de Paris, no. 7595[2].

un caractère plus régulier et beaucoup plus académique: il se forma des sociétés dévouées tout à la fois à la sainte Vierge et à la poésie, qui sous le nom de *Puy de la Conception* se consacrèrent, sinon à la célébrer eux-mêmes, au moins à provoquer par des récompenses solennelles les louanges des autres. L'abbé de La Rue a même prétendu avec la légèreté qu'il a trop souvent portée dans ses travaux, que le poëme de Wace pouvait être regardé comme la plus ancienne pièce palinodique qui nous soit parvenue [1]; mais il ne faut qu' y jeter les yeux pour reconnaître une de ces légendes destinées à être lues en chaire, où manquaient également le rhythme musical et les retours de mélodie qui caractérisent les palinods. Il est probable, comme nous le disions tout à l'heure, que ces académies dévotes se fondèrent dans le premier enthousiasme qu' excita l'établissement de la fête. Le père Daire a même prétendu, sans cependant en donner de preuve suffisante, que le Puy d'Amiens remontait à 1181 [2]), et nous savons par une chanson inédite du Vilains d'Arras qu' à Valenciennes, un ancien Puy était déjà tombé en désuétude au XIIIe siècle, et qu'on venait de le rétablir en lui donnant une destination toute profane:

> Beau m'est del Pui que je voi restoré:
> Pour sostenir amour, joie et jovent
> Fu establis, et de joliëté
> En ce le voil essauchier boinement [3]).

Un passage d'Albericus Trium-Fontium que nous ne croyons pas avoir encore été remarqué explique le nom singulier qu'avaient pris toutes ces associations lyriques, qui exercèrent plus tard une influence si considérable sur le développement de l'esprit littéraire. Anno millesimo centesimo trigesimo. Cum beatus Bernardus quadam die venisset apud

---

[1]) *Mémoire historique sur le Palinod de Caen;* dans le *Bulletin de l'instruction publique de l'Académie de Caen,* I^e^ année, T. II, p. 273.

[2]) *Histoire de la ville d'Amiens,* T. II, p. 108.

[3]) B. I. de Paris. Suppl. français. no. 184. fol. 59 v°.

Divionem, hospitatus fuit de nocte in abbatia Sancti-Benigni, quam semper dilexit eo quod mater ejus ibi sepulta est. Audivit circa horologium, ante altare, ab angelis *Salve, Regina* dulci modulamine decantari. Primo credidit fuisse conventum, et dixit Abbati die sequenti: Optime decantastis antiphonam de Podio hac nocte, circa altare beatae Virginis. Dicebatur autem antiphone de Podio eo quod Ademarus Podiensis episcopus eam fecerit[1]). L'explication donnée par cette dernière phrase, nous semble, comme presque toutes les étymologies du moyen âge, une erreur évidente. Le *Salve, Regina* ne devait point son nom au siége episcopal de son auteur, mais au lieu élevé d'où il était chanté: on l'appelait *Antiphona de podio* et non *podiensis;* Albericus dit lui-même que les anges l'avaient chanté *circa horologium, ante altare*, et encore maintenant dans beaucoup d'églises on l'entonne debout, sur les stalles supérieures. Du Cange définit *Podium* ou *Pogium*: Lectrum, analectrum in ecclesia, ad quod gradibus ascenditur[2]), et différents passages de l'*Ordo Romanus* prouvent que c'était une sorte d'estrade, moins élevée que l'ambon, où s'accomplissaient certaines parties de la liturgie[3]). Par une image dont l'origine remonte en Orient, on regardait que la supériorité morale devait se traduire par une élévation physique: les rois avaient des trônes du haut desquels ils dominaient leurs sujets, et de nos jours encore les magistrats montent sur un siége pour donner plus d'autorité à leurs arrêts. Isaïe disait dans ses prophéties: Super montem excelsum ascende tu qui evangelizas Sion, exalta in fortitudine vocem tuam[4]); et ce n'était pas sans doute pour être mieux entendus, puisqu' ils ne s'adressaient qu' au roi, que les sept sages du Dolopathos *montent en haut* pour racon-

---

[1]) Dans Leibnitz, *Accessiones historicae*, T. I, p. 263.

[2]) Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, T. V, p. 318, éd. de Henschel.

[3]) Voyez du Cange, *l. l.*

[4]) Ch. XXXX, v. 9.

ter leurs histoires [1]). Cette idée était passée dans les traditions du culte: il y avait des parties de la liturgie, encore plus vénérées que les autres, auxquelles on croyait témoigner plus de respect en les chantant d'un lieu plus élevé; c'est ce qui fit imaginer les marches de l'autel, l'ambon et cette petite chaire réservée à la lecture de l'évangile, dont il reste un si précieux monument dans le choeur d'Aix-la-Chapelle. Ce fut sous l'influence de cette idée que pour honorer d'avantage la Vierge, on chanta la plus célèbre antienne d'une hauteur, d'un puy, et les sociétés qui se vouèrent à son culte littéraire voulurent déclarer à la fois, par leur titre, et leur but et leur intention de ne couronner que des poésies dignes également d'être chantées d'un lieu élevé. Aussi dans toutes les descriptions qui nous sont parvenues des Puys, trouvons-nous mentionnée au premier rang une estrade. Les prix du Palinod de Caen devaient être décernés d'après le contrat de fondation *sur un théâtre orné de tapisseries et préparé pour le Puy* [2]), et Jacques le Lyeur écrivait encore à Jean Bouchet, au commencement du XVIe siècle:

Vray est que bien autant avois d'envie.....
Que tant d'honneur tu feisses aux suppots,
Nobles primats, qui tiennent Puy, sus pots [3]),
Pour Nostre-Dame, en la maison des Carmes [4]).

C'est que si *Puy* vient du latin *Podium*, ce n'est point, comme de Bras l'a très-ridiculement prétendu, *a pedum positione* [5]), mais à cause de la signification réelle que *Po-*

---

[1]) Ainsi on lit, v. 4835:

Tantost com li saiges hons voit
Que li rois et tuit font sillance,
Il monte en haut, si encomence.

[2]) De La Rue, *Mémoire historique sur le Palinod de Caen;* dans le *Bulletin de l'instruction publique de l'Académie de Caen*, II^a^ année, T. 1. p. 215.

[3]) Probablement *Posts*, Pôteau, Pilier. M. de Jolimont a imprimé dans la *Notice historique sur la vie et les oeuvres de Jacques Le Lieur*, p. 11, *sans pots.*

[4]) Dans Bouchet, *Epitres familières*, ép. LXXXXVIII; dans M. Paris, *Manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi*, T. III, p. 264.

[5]) *Recherches et antiquités de la ville de Caen*, p. 235.

dium avait prise dans le moyen-âge[1]), et que le vieux-français conservait habituellement à *Pui*[2]), dont il avait fait le verbe *Puier*, Monter[3]). On lit même encore dans un document du XVIIe siècle: Et alla ledit seigneur de Baufremont sur le poye dudit ourdich[4]). —

Ki velt oïr et velt savoir
De roi en roi et d'oir en oir
Qui cil furent et dont il vinrent
Qui Engleterre primes tinrent,
Qans rois i a en ordre éu,
Qui ancois et qui puis i fu,
Maistre Gasse l'a tran(s)laté
Qui en conte la vérité[5]),

dit Wace en commençant son *Roman du Brut*, et si chimériques que fussent souvent les sources écrites dont les poëtes du moyen-âge aimaient à invoquer l'autorité, cette allégation doit par extraordinaire inspirer ici quelque confiance. Ces petits stratagèmes littéraires n'étaient ni dans les habitudes ni dans le caractère de Wace; il n'y a recouru dans aucun autre de ses ouvrages, quoique plusieurs fussent certainement imités ou même traduits du latin: sa bonne foi et son désir sérieux de remonter à la vérité des choses lui paraissaient les meilleurs titres de créance. D'ailleurs, les Bretons conservaient des traditions nationales et les avaient répandues au loin, hors des pays perdus où les violences de leurs vainqueurs les avaient relégués: c'est là un fait trop souvent méconnu et trop important pour la biographie de Wace et l'histoire littéraire de l'Europe tout

---

[1]) Donavimus . . . . . podium sive montem, vulgariter appellatum *de Champinac*; dans du Cange, *Glossarium*, T. V, p. 318.

[2]) Ice m'a fait, si 'n seiez fiz,
Passer les puis de Munt-Cenis;
Benois, *Chronique rimée*, l. II, v. 29173.

[3]) Amont l'arbre prent a puier;
Romans du Renart; T. III, p. 187.

[4]) *Lettre de Henri d'Espiere au duc de Lorraine;* dans de Reiffenberg, *Gilles de Chin*, p. LXXIX.

[5]) Nous suivrons dans toutes nos citations l'édition de M. Le Roux de Lincy.

entière, pour que nous n'en rapportions pas quelques preuves irrécusables. Il y a dans le *Gesta Romanorum* où furent recueillies des traditions qui circulaient depuis des siècles, une histoire dont la scène est en Angleterre, et on y lit déjà: Cum, in hiemis intemperie, post coenam noctu, familia diutius ad focum, ut potentibus moris est, recensendis antiquis historiis operam daret[1]). Selon un écrivain contemporain de Wace, Alfred de Beverley, Ferebantur tunc temporis per ora multorum narraciones de hystoria Britonum, notamque rusticitatis incurrebat, qui talium narracionum scienciam non habebat[2]). Un grave historien, Wilhelmus de Malmesbury, disait même de Henri II, dont il était aussi à peu-près contemporain: Rex autem hoc ex gestis Britonum et eorum cantoribus historicis frequenter audiverat[3]). Quelques-uns de ces récits étaient devenus assez populaires pour avoir été altérés et défigurés à la longue par beaucoup de mensonges; c'est Wace lui-même qui nous l'atteste:

En cel[e] grant païs que jo di,
Ne sai se vos l'avez oï,
Furent les mervelles provées
Et les aventures trovées
Qui d'Artu sont tant racontées
Que a fable sunt atornées:
Ne tot mençonge ne tot voir;
Tot folie, ne tot savoir;
Tant ont li contéor conté
Et li fabléor tant fablé

---

[1]) Ch. CLV, p. 255, éd. de Keller. Gervasius de Tilbury disait aussi en termes trop semblables pour n'avoir pas au moins une origine commune: Cum, in hyemis tempore, post coenam noctu, familia divitis ad focum, ut potentibus moris est, recensendis Antiquorum gestis operam daret et aures accommodaret; *Otia imperialia*, P. III, ch. LIX, p. 979. Mais ce n'en est pas moins une preuve nouvelle de la popularité des anciennes traditions en Angleterre.

[2]) Aluredus Beverlacensis, *Annales*, l. I, p. 2, éd. de Hearne, Oxford, 1716, in 8°.

[3]) D'après Schulz, *Essay on the influence of Welsh tradition upon the litterature*, p. 46, note 1, et l'abbé de La Rue, *Essais historiques sur les bardes*, T. II, p. 230, note: nous n'avons pas trouvé cette citation à la place qu'ils indiquent.

Por lor contes ambeleter
Que tot ont feit fables sanbler[1]).

Aussi Wace n'acceptait-il pas aveuglément tout ce qu'il trouvait dans son auteur; il remontait au besoin à des sources plus vives et interrogeait curieusement les plus versés dans les anciennes traditions:

Onques ne poi, lisant, trover
Ne a home n'oï conter
Qu' Engleterre tréu randist
Desi que Cesar la conquist[2]).

Ailleurs il est plus heureux et s'appuie sur un témoignage oral:

Encor, l'ai jo oï retraire,
Si l'apele l'en *Gestmaire*[3]).

Il ne reculait même pas devant les voyages toujours difficiles à cette époque, et souvent périlleux; ainsi, par exemple, nous savons que tout clerc qu'il était, il voulut aller vérifier par lui-même les merveilles, encore si accréditées parmi le peuple, de la forêt de Broceliande, et il revint se moquant gaiment de sa crédulité:

La alai jo merveilles querre,
Vis la forest e vis la terre;
Merveilles quis, maiz n'es trovai;
Fol m'en revins, fol i alai[4]).

Quand il lui restait quelque doute, qu'il craignait de n'avoir pas suffisamment contrôlé les faits, il s'en accusait avec une naïveté qui inspire un véritable respect:

Ne me fu dit, ne jo ne l'di;
Ne jo n'ai mie tot oï,
Ne jo n'ai mie tot véu,
Ne demandé ne retenu[5]).

Cette conscience historique si rare au XIIIe siècle, même chez les historiens en prose, lui avait donc sans doute fait

[1]) V. 10032. [2]) V. 4932. [3]) V. 5306.
[4]) *Roman de Rou*, v. 11534. [5]) *Ibidem*, v. 1569.

rejeter et modifier des détails qui ne permettraient plus de reconnaître avec une parfaite certitude sa vraie source, lors même qu'elle nous serait parvenue dans toute son intégrité. Mais il y avait dans les premiers temps du moyen-âge tout un cycle de traditions sur les migrations des peuples et leur établissement en Europe: quelques souvenirs en sont même restés dans les vieilles poésies anglo-saxonnes et les poëmes teutoniques où Théodoric de Berne et Attila ont conservé un rôle. Quoique séparée du reste du monde par la nature et le caractère de ses habitants, la Bretagne avait aussi sa légende généalogique, et une forme beaucoup plus simple que celle du *Brut* se retrouve dans un poëme inédit, composé certainement en Orient et à une époque antérieure, le *Romans de Florimont*:

Devant le tens que je vos di,
Einsi com vos avez oï,
Ot en (la) Grece un gentil roi,
Qui moult fu sages de sa loi.
Larges estoit et honorez;
Phelippes estoit apelez:
Ce fu Phelippes Macemuz;
Par lui fu li nons conéuz,
Que la terre ot de Macedoinne;
Mais il fu nez en Babiloinne.
Sa mere fu de Grece née;
En Egypte fu mariée.
Eles estoient dui serours:
Andeus orent riches seignours.
Bructus prist a fame l'ainnée;
L'autre fu Madïan donée;
Mais Bructus n'ot point de la terre:
Le païs ot destruit par guerre
Et ne si osa remenoir:
Maiz assez en-porta d'avoir.
Il et Corinéus ensamble,
L' en-menerent, si com moi samble,
En une ille qui fu pueplée,
De Bructo Bretaigne nommée;

De Corinéus, Cornuaille:
Le voir avez oï sanz faille [1]).

Pour un patriotisme aussi exigeant que celui des Bretons, ce n'était pas là une origine assez noble ni assez merveilleuse: il leur fallait à tout le moins, comme des peuples qui ne les valaient pas, être unis par le sang aux maîtres du monde; ils descendirent donc en ligne droite des Troyens, leur capitale s'appela la Nouvelle-Troie et Brutus devint le petit-fils d'Enée [2]). Puisqu'il arrivait de la Grèce, il y avait certainement vengé ses ancêtres, et l'on n'eut plus qu'à inventer des aventures qui fissent ressortir son courage et la grandeur du service qu'il avait rendu à sa race. Peut-être se mêla-t-il à cette histoire quelque vague souvenir d'une autre tradition et confondit-on Brutus avec Hercule qui, parti aussi de la Grèce, avait également visité l'Afrique et s'était avancé jusqu'à ce point extrême de l'Europe, où il planta les bornes du monde: ce fut toujours la prétention des voyageurs:

Sistimus hic tantum nobis ubi defuit orbis.

Tant d'autres peuples s'enorgueillissaient des prédictions faites à leur fondateur qu'à moins d'une infériorité blessante Brutus avait dû avoir aussi quelque révélation surnaturelle des glorieuses destinées réservées à ses descendants, et ils imaginèrent un oracle de Diane qui satisfit pleinement leur amour-propre. Toutes ces circonstances accessoires ne se

---

[1]) B. I, no. 7498^4, fol. 1v°, v. 34. Pasquier disait avec son bon sens ordinaire: Et croy à la vérité que ce que nous nous renommons de l'ancien estoc des Troyans, soit venu pour autant que nous voulons faire des nations comme des familles, esquelles l'on fonde le principal degré de noblesse sur l'ancienneté des maisons. Aussi les historiographes, voulans donner faveur aux pays, desquels ils entreprenoient le narré, se proposèrent extraire leur origine d'une des plus anciennes histoires, dont les fables grecques font mention; *Recherches de la France*, l. I, ch. XIX, p. 38. Voy. aussi Albericus Trium-Fontium, *Chronicon*, P. II, p. 3, et Ranulf Higden, *Polychronicon*; dans Gale, *Scriptores historiae britannicae*, T. I, p. 188.

[2]) L'auteur primitif de *La Estoire seint Aedward le rei* ne semble pas avoir connu cette tradition, puisque nous lisons dans la traduction française, v. 786:

Venant en la cumpainie
Brut a la chere hardie,
Ki s'en vint a grant navie,
De la grant Troie, flur de Asie

trouvaient que dans les traditions bretonnes; Henri de Huntingdon lui-même ne les connaissait pas quand il écrivit son histoire, il dit seulement: Quamobrem expulsus ab Italia (Brutus) pervenit ad Galliam[1]). La tradition que connaissait l'auteur *Des grants jaianz qui conquistrent Bretaigne* en différait par des circonstances essentielles: à l'en croire il ne restait plus en Angleterre que vingt-quatre géants quand Brutus y débarqua, et il aurait accordé la vie à Gog Magog leur avoué[2]). Dans le *Cronica de don Pero Niño*, publié à Madrid en 1782, il n'est pas question de Brutus, mais pour le rendre plus complétement historique Eugenio de Llaguno en a retranché ce qu'il appelait *las fabulas caballerescas;* il y a dans le manuscrit de l'Escurial un long chapitre où Gutierre Diez avait recueilli une tradition qui s'écarte sur beaucoup de points du poëme de Wace. En venant de Grèce en Angleterre, Brutus conquiert une partie de l'Italie[3]); le Troyen Corineus est devenu un *caballero Gallego*, et au lieu de précipiter le chef des géants dans la mer, il lui brise la crâne contre terre[4]). La version également inédite que Jehan Mansel a donnée dans la *Fleur des histoires* est même entièrement différente. Helenus emmena vingt-sept exilliez de Troies en Grece et s'en alla ou regne de Pendrasse, et yssirent de luy grans gens. Tutus (*sic*), le filz Troilus, et Francio

---

[1]) L. I; dans Savile, fol. 171 v°, éd. de 1596.

[2]) Tant sovent se cumbatoient
Qe de touz ne remanoient
Fors soulement vint e quatre,
Qe (*l.* Qi) vindrent a Brut combatre,
Quant primes la terre prist,
Mes Brut trestouz les desconfit,
Sauf un qe (*l.* qi) fust lur avouvee
Qi Gog Magog fu nomee,
A qi la vie Brut dona:
Car mult de li s'enmerveilla;

dans Jubinal, *Nouveau recueil de fabliaux*, T. II, p. 370.

[3]) Pues que Bruto fue despedido de los gobernadores e de las gentes de Grecia, entrò en sus nabios; alcaron belas e començaron a singlar e partio en Italia. Ya Eneas hera muerto, e demando la tierra del rey Latino su bisaguelo: non se la queriendo dar, obo muchas batallas en aquella tierra, e bencio a (le nom manque) e otros grandes hombres e gano mucha tierra; P. II, ch. 22. Nous devons la connaissance de ce supplément à l'amitié du conte Albert de Circourt.

[4]) El caballero gallego tomo de manera al rey e levolo del suelo, e soltolo, e ante que cayese, tomolo por los lomos las piernas arriba, e la cabeça ayuso, e levantolo alto e dio tal golpe con el en tierra que le quebro la cerviz, e murio luego alli; *Ibidem.*

alerent demourer en la terre de Trace, delez le fleuve de la Dinoe, et furent loing temps ensamble et puis ilz se departirent. Tuxtus ala demouver en une contrée nommée Face la petite et y habita si longuement que de lui et de ses gens issi quatre manieres de gens. C'est assavoir Astragothes, Ypogothes, Wandes et Normans. Francio qui demoura sur la Dinoe et ses gens fonderent une cite qu'ilz nommerent *Sicambre,* et par ce furent ilz longuement nommez Suicambriens, et furent grant temps tributaires aux Rommains, et jusques au temps de l'empereur Valentinien. Anthenor fonda Venise, comme dit est dessus. Brutus et Cornitheus s'en alerent plus avant jusques en l'isle d'Albion qui presentement est nommee *Angleterre*, et en debouterent les gayans dont celle isle estoit poeuplée et departirent la terre entre eux. Cornitheus appella sa partie de son nom *Cornouaille,* et Brutus nomma la sienne *Bretaigne,* et y fonda une cite qu'il nomma la *Nouvelle Troie*[1]). Wace ne s'en était donc pas rapporté à des renseignements étrangers; il avait consulté les vraies traditions du peuple, dont il existait déjà au moins deux versions kymri, puisqu'on lit à la fin d'une des rédactions publiées dans le *Myryrian archaiology of Wales*: Moi, Walther, archidiacre d'Oxford, j'ai traduit ce livre du kymri en latin, et à un âge plus avancé l'ai retraduit du latin en kymri[2]). La traduction de Geoffroy de Monmouth était aussi publiée depuis quelques années, et le passage que nous rapportions tout à l'heure, ne s'explique d'une manière satisfaisante qu'en supposant que selon un usage trop répandu pendant le moyen âge, Geoffroy avait ajouté à sa source avouée[3]), au premier travail de Walther,

[1]) B. I. de Paris, no. 6734, ch. LXXXXVII.

[2]) Myfi Gwallter Archiagon Rydychen a droes y llfyr hwnn o ghymraec yn llandin, ac yn vy henaint y troes i ef yr ailwaith o ladin yn ghymraec; *Myvyrian Archaiology,* T. II, p. 390.

[3]) Mihi . . . obtulit Walterus Oxinefordensis archidiaconus . . . quendam britannici sermonis librum vetustissimum, qui a Bruto primo rege Britonum usque ad Cadwaladrum filium Cadwalonis, actus omnium continue et ex ordine perpuleris orationibus proponebat; l. I, ch. I. *Vetustissimum* se rapporte sans doute aux traditions elles-mêmes et non au livre où elles avaient été recueillies.

les suppléments assez importants, pour l'avoir déterminé à retraduire cette nouvelle rédaction dans sa propre langue. C'est sans doute la version latine, dont Geoffroi Gaimar avait pu se servir pour composer son histoire des Anglais[1]); et il en cite une autre, le livre anglais de Wassingburc[2]) sur lequel nous ne possédons aucun autre renseignement. Mais les livres historiques des Bretons n'inspiraient qu'un bien faible intérêt aux autres peuples, et restaient, pour ainsi dire, des titres de famille: ni Bede, ni Guillaume de Malmesbury, ni Godefroi de Viterbe, ni le grand compilateur Vincent de Beauvais n'en eurent la moindre connaissance; il fallut à Gaimar de puissantes protections pour parvenir à les consulter, et Henri de Huntingdon écrivait à l'archevêque Varin: Quaeris a me, Varine Brito, vir comis et facete, cur patriae nostrae gesta narrans, a temporibus Julii Caesaris inceperim et florentissima regna quae a Bruto usque ad Julium fuerunt, omiserim. Respondeo igitur tibi, quod nec voce nec scripto horum temporum saepissime notitias, quaerens, invenire potui[3]). Cent ans après, le poëte inédit qui dédia sa version à l'évêque de Vannes, Cadioc, disait encore en terminant:

Nil ego provectis, nil doctis scribo magistris,
Sed rudibus rude carmen; ego non verba polita . . .
Saxones hinc abeant, lateant mea scripta Quirites;
Nec pateant Gallis, quos nostra Britannia victrix
Saepe molestavit; solis haec scribo Britannis[4]).

A la vérité, l'histoire de Geoffroi de Monmouth était parvenue en Normandie, au moment où Wace écrivait son *Brut*, puisqu'en 1139, Robert de Thorigny, si connu depuis sous le nom de Robert du Mont, le communiqua à Henri de Huntingdon qu'il venait de rencontrer à l'abbaye du

---

[1]) V. 6449 — 6466, éd. de M. Wright: il le dit même positivement; mais le passage est assez altéré pour ne plus être suffisamment clair.

[2]) De Wassingburc un livere engleis;
V. 6469.

[3]) Dans dom Morice, *Histoire de la Bretagne*, T. I, col. 166.

[4]) B I. de Paris, no. 8491, non paginé.

Bec[1]). Mais c'était une grande rareté, dont malheureusement pour lui et pour son histoire, Robert du Mont ne se déssaisit pas, et rien n'autorise à croire que cet heureux hasard se soit renouvelé pour Wace. Les imitations si nombreuses des littératures étrangères prouvent d'ailleurs que l'étude et la connaissance des langues étaient alors beaucoup plus faciles et plus répandues qu'on ne le supposerait d'abord. Gaimar dit positivement avoir consulté des livres bretons:

Il purchaca maint esemplaire,
Liv[e]res engleis, e par gramaire,
E en romanz e en latin,
Ainz k'en p(é)ust traire a la fin[2]),

et nous savons par le propre témoignage de Wace qu'il était allé en Armorique, où certainement les traditions bretonnes étaient aussi populaires. Guillelmus Brito ne craignait pas même d'y faire allusion dans le poëme où il célébra Philippe Auguste, comme si au moins les circonstances les plus importantes, avaient été aussi généralement connues en France:

Tali quippe modo, circumvenientibus Anglis,
Horsus et Hengistus olim necavere britannos
Patricios omnes ad prandia falsa vocatos,
E quibus evasit solus Salebericus Eldo,
Qui rigidum nactus, fortunae munere, palum,
Mille viros sternens, indemni corpore fugit,
Ac hostes, bello renovato, postea vicit[3]).

Dans plusieurs passages de son poëme, Wace affecte même de citer du breton, uniquement pour justifier des étymologies qui n'étaient nullement de son sujet. Ainsi, par exemple, il dit:

Por Hamon qui aloc morut
(La fu ocis et aloc jut),
Fu puis, et est par la contrée,
La vile Hanstone apelée:

[1]) Dans dom Morice, *l. l.*

[2]) V. 6441 — 44, éd. de M. Wright. [3]) *Philippidos* L. IV, v. 466.

C'est a dire, ce m'est a vis,
La ville ou Ham estoit ocis[1]);

puis quelques vers seulement après:

Gloëcestre, c'est cite Gloi[2]),

et rien de semblable ne se trouve dans l'*Historia regum Britanniae.* Malgré les ressemblances continues qui tiennent au caractère historique de leurs ouvrages et à des sources communes, Wace connaît d'importantes traditions que l'évêque de Saint-Asaph n'avait pas recueillies; telle est celle-ci à propos de Guermons:

Il mist les lages et les lois
Qu'encor(e) tienent les Englois[3]).

Il y a dans le *Romans du Brut*:

Mais li termes ne demora
Que Lavine un fil enfanta,
Qui fu appelés Silvïus,
Et ses sornoms fu Postomius[4]);

et Geoffroi de Monmouth ne connaît pas ce surnom. Selon Wace, le barde Taliessin aurait annoncé la venue du Christ:

An Bretaigne avoit un devin
Que l'an apeloit Thelesin:
Por bon prophete estoit tenuz,
Et mult estoit de toz créuz.
A une feste qu'il feisoient
Ou li Breton ensemble estoient,
Li prïa li rois et requist
Qu'aucune chose li déist
Del tans qui venoit en avant.
Et cil parla, se (*l.* si) dist itant:
Home, ne soiez en tristor,
Atandu avons chascun jor:
En terre est del ciel descenduz
Cil qui a esté atanduz,
Qui salver nos doit, Jesus Crist.
La prophetie que cil dist,

---

[1]) V. 5113. [2]) V. 5208. [3]) V. 1231. [4]) V. 76.

Fu antre Bretons recordée,
De lonc tans ne fu obliée.
Il ot dist voir, pas ne manti;
A cel tans Jesus Crist nasqui;
Breton plus tost por ce créirent
Quant de Crist preschier (il) oïrent[1]).

Rien d'analogue ne se trouve dans aucune des sources qui nous sont parvenues. Il y avait au contraire une tradition fort répandue sur le moyen ingénieux dont Gormont s'était servi pour mettre le feu à Circester; Tysylio l'a recueilli[2]), ainsi que Giraldus Cambrensis[3]), seul Geoffroi de Monmouth ne la connaît pas[4]), et on lit dans le *Brut* de Wace:

Oiés com il l'ont alumée:
Moissons a roi et glu prisent,
En escaille de nois fu misent
Et le feu firent ainz repondre
Es prises de lin et de tondre.
As piés des moissons l'espendirent:
Mervillose voisdie firent.
Al soir, qant vint a l'avesprer,
Laierent lor moissons aler.
Il s'alerent al soir colchier
La ou il soloient jochier,
Es tas de ble et es buisons
Et es sourondes des maisons;
Et des que li vile escaufa,
Li vile esprist et aluma[5]).

Il serait bien facile de multiplier ces preuves d'indépendance, mais pour ne pas prolonger outre-mesure une discussion désormais sans but, nous n'en mentionnerons plus qu'une seule. Wace raconte que saint Augustin

---

[1]) V. 4972—4993.

[2]) P. 568 de la traduction de San-Marte (Schultz).

[3]) *Topographiae Hiberniae*, P. III, ch. 39.

[4]) Voyez l. XI, ch. 8.

[5]) V. 14004; nous avons introduit dans le texte de M. Le Roux de Lincy, deux variantes du Ms. de la B. I. de Paris, no. 7191[2], qui nous ont paru nécessaires pour faire un sens complet.

ayant été chassé par les habitants du Dorsetshire qui attachèrent par mépris des queues de raie à son manteau, il pria Dieu de donner un témoignage apparent de son mécontentement et vit immédiatement sa prière exaucée:

Car trestot cil qui l'escarnirent
Et qui les keues li pendirent,
Furent coé et coës orent,
Ne onques puis perdre n'es porent.
Tot cil ont puis esté coé,
Qui furent de tel parenté[1]).

Geoffroi de Monmouth ne parle point non plus de ce singulier miracle, et il se retrouve avec les mêmes circonstances dans une des versions kimry, dans le *Brut-Tysylio.* Enfin dans tous les manuscrits que nous avons pu consulter, le titre est invariablement *Roman du Brut*, et le laborieux écrivain auquel nous en devons une bonne édition, a reconnu n'avoir imprimé que par conjecture *Roman de Brut*[2]). Il est toujours dangereux de corriger sept ou huit manuscrits dont l'accord est unanime, et *Brut* signifie en kymri Histoire, Traditions; c'est même le titre que portent les deux versions galloises[3]): il serait donc fort possible que Wace eût réellement intitulé son poëme *Romans du Brut*, Traduction romane des traditions bretonnes. C'est ainsi sans doute que l'entendaient Robert de Brunne qui donnait à sa traduction en vieil-anglais le titre de *The Brut of England,* Rauf de Boun qui appelait son abrégé *Le petit bruit*[4]), Layamon qui intitulait son imitation en anglais intermédiaire *The Brut or Chronicle of Britain,* et la plupart des copistes français: ainsi on lit dans le manuscrit no. 7515[3. 3.] de la Bibliothèque impériale de Paris *Explicit del bruit d'Engletere*, et dans le manuscrit no. 7537:

---

[1]) V. 14181—86. [2]) T. I, p. 1, note 1.

[3]) *Brut Tysylio* et *Brut y Brenhined.* C'était l'expression reçue, car nous en trouvons deux exemples dans le *Myvyrian archaiology of Wales: Brut y tywysogion*, Chronique des princes et *Brut y saeson*, Histoire des Saxons, et il y en a deux autres dans le Livre rouge d'Oxford, col. 31 et 230.

[4]) Il est encore inédit et ne se trouve à notre connaissance qu'au British Museum, Ms. Harléien no. 902.

Cy fenist le brut d'Engleterre. Un vieux poëme qui appartenait autrefois à M. Douce est même intitulé *Le bruyt de totes les batailles qui ont esté en Engleterre*[1]). Si cependant cette opinion, conforme à tous les textes, que ne combat aucun fait, aucune raison, aucune autorité d'une nature quelconque, semblait suffisamment probable, la question serait décidée: Wace aurait indubitablement travaillé sur un livre kymri. Un autre roman traduit du breton l'assurait déjà quelques années après, à une époque où ces questions d'origine pouvaient se résoudre par des traditions qui ne nous sont pas parvenues:

Ceste estoire est molt amée
E des Engles molt recordée,
Des princes, des ducs e des reis;
Mult iert amée des Engleis,
Des petites genz e des granz
Jusqu'a la prise des Normanz . . .
Puis i ad assez translatées
Qui molt sunt de plusurs amées
Com est Bruit, com est Tristram
Qui tant suffri poine et haban[2]).

A la vérité cependant on trouve dans un manuscrit peu ancien de la Bibliothèque impériale de Paris:

Puis que Dex incarnation
Prist por nostre redemption
Mil e cent cinquante et cinc ans,
Fut del latin fez cist romanz[3]);

et cette indication y est répétée au commencement[4]). Il paraîtrait même qu'elle se retrouve aussi dans un manuscrit

---

[1]) Maintenant à la Bibliothèque Bodléienne, no. 128, in 4to, fol. 60—103.

[2]) *Roman de Waldef*, à la Bibliothèque de Middlehill, no. 8345, in fol. (XIIIe siècle); dans M. Sachs, *Beiträge zur Kunde alt-französischer, englischer und provenzalischer Literatur*, p. 47.

[3]) B. I. de Paris, No. 7191, fol. 342 r°, col. 2.

[4]) Cil reconte la verité
Qui lo latin a translaté
Si com li livres le devise;
fol. 286 r°, col. 2.

encore plus récent du British Museum[1]); mais ce sont là certainement les additions très-postérieures d'un copiste qui ne pouvait par conséquent savoir à quelles sources Wace avait puisé, et qui voulait relever *son poëme* en lui attribuant une origine plus littéraire et plus respectable. L'époque où fut terminé le *Roman du Brut* semble au moins incontestable: les manuscrits s'accordent à le dater de 1155 [2]) et le précieux témoignage d'un écrivain presque contemporain confirme encore cette unanimité. Layamon nous apprend que Wace avait présenté son poëme à la reine Eléonore, sans doute quand il était encore dans sa primeur[3]), et Henri II ne parvint au trône qu'en 1154.

Cet hommage ne fut probablement pas étranger à la fortune de Wace: malgré le silence prudent qu'il a gardé sur ses rapports avec elle, une princesse dont les goûts littéraires étaient si vifs dut contribuer à lui faire obtenir la prébende de Bayeux[4]). Peut-être même quand ses mécontentements domestiques eurent pris un caractère politique, le mauvais vouloir du roi fit-il expier à Wace la protection qu'elle lui avait accordée quelques années auparavant, et doit-on y voir la vraie cause de sa disgrace et de la faveur qu'obtint Benois pour des raisons qui n'avaient assurément rien de littéraire. Nous rapprocherions donc volontiers la nomination de Wace à son canonicat de la publication du *Brut* et nous croirions, comme l'a dit le *Gallia christiana* sans en rapporter aucune preuve, qu'il en jouissait déjà pendant l'épiscopat de Philippe d'Harcourt, qui mourut en 1163; mais les chartes même *vidimées* de cet évêque sont peu nombreuses, et il n'est pas à notre

---

[1]) No. 13, A, XXI: Ci comence le Brut ke maistre Wice (Wace, dans Warton, T. I, p. 67) translata de latin en franceis; *Le Roman de Brut*, T. I, p. 1, note 1.

[2]) Dans un autre Ms. du British Museum, qui n'est que du XV[e] siècle, il y aurait selon M. Le Roux de Lincy, *mil e cent et cinkaunte anz;* mais il y a évidemment un mot oublié; *Description des manuscrits*, p. LXXXII.

[3])
And he hoe yef þare æðelen
Ælienor, þe wes Henries quene,
þes heyes kinges.
T. I, p. 3.

[4]) *Romans de Rou*, V. 10453.

connaissance que le nom de Wace se trouve dans aucune. A la vérité cependant Hermaut qui avait mieux étudié les anciens cartulaires que nous n'avons pu le faire, et en connaissait peut-être qui sont aujourd'hui égarés ou détruits, a prétendu aussi dans son *Histoire du diocèse de Bayeux*[1]), qu'ils prouvaient que Wace avait été chanoine environ dix-neuf ans; mais on ne savait pas encore qu'un autre chanoine avait porté le même nom dans le XIIe siècle et il y a dans ce passage une erreur ou une faute d'impression trop évidente pour ne pas gêner singulièrement la confiance: à l'en croire Wace aurait été nommé en 1140, et le roi Henri II, auquel il a reconnu lui-même devoir sa *provende*[2]), ne monta sur le trône que quinze ans après.

Quoiqu'il ne forme qu'une seule et même histoire, le *Romans de Rou* change deux fois de rhythme: les 750 premiers vers n'ont que huit syllabes comme le *Romans du Brut;* viennent ensuite 4414 alexandrins, en tirades monorimes irrégulières, mais le plus souvent divisées en quatrains; puis le poëte revient à sa première mesure et ne la quitte plus. Peut-être a-t-on attribué un peu légèrement ces trois parties à Wace: les nombreux renseignements qui lui sont personnels se trouvent tous dans la troisième; quelques-uns y sont répétés deux fois, et il n'est pas même nommé d'une manière quelconque dans aucune des deux autres. Tous les anciens manuscrits aujourd'hui connus ne contiennent que la troisième partie[3]), et les deux premières ne paraissent y avoir été réunies que dans un manuscrit dont il ne reste plus qu'une copie moderne: on ignore entièrement qu'elle en était la date[4]), et il est impossible de ne pas reconnaître entre la seconde et la troisième partie des différences marquées d'orthographe qui s'étendent aussi à la langue. Il y a dans la troisième partie une longue tirade de trente-cinq vers sur l'origine du nom de la Normandie qui se retrouve à peu près textuellement dans la

[1]) P. 196. [2]) V. 10158.

[3]) De La Rue, *Essais historiques sur les bardes*, T. II, p. 168.

[4]) Au moins ni l'abbé de La Rue, *l. l.* ni Pluquet, *Roman de Rou*, T. I, p. XVII, n'en ont parlé.

première: à une époque aussi étrangère à tout esprit littéraire, on se permettait trop aisément ces emprunts prolongés pour qu'il y ait lieu d'en être étonné, mais qu'un poëte à qui la mesure et la rime étaient si familières et si faciles se fût ainsi copié lui-même à plaisir, et dans le même ouvrage, ce serait un fait assez extraordinaire et une maladresse assez étrange, pour qu'on n'y croie pas sans quelque preuve véritable, et le rapport naturel du sujet, la chronologie de ces trois poëmes expliquent mieux encore que toute autre raison leur réunion dans un seul manuscrit. L'auteur de la partie écrite en grands vers se croit obligé à plus de gravité; il affecte plus de sévérité dans le contrôle de ses sources et ne veut s'en rapporter qu'à des témoignages garantis par le nom d'un historien; il dit dans un passage très-curieux qui prouve que la poésie s'était déjà emparée des traditions historiques et leur avait donné une forme populaire:

A jugléors oï en m'effance chanter,
Ke Willame jadis fist Osmont essorber
Et al conte Rïouf li dous oïlz crever,
Et Anquetil le pros fist par engien tüer,
Et Baute d'Espaigne o un escuier garder:
Ne sai noient de co; n'en poiz noient trover;
Quant jo n'en ai garant, n'en voil noient conter[1]).

Wace au contraire, et nous en rapporterons des preuves nombreuses, s'appuie très-volontiers sur de simples traditions. Enfin, il semble au moins improbable qu'un homme de l'âge et du caractère littéraire de Wace eût brisé par caprice l'unité de son oeuvre et en eût par des changements de rhythme volontairement diminué la valeur. On sait cependant par son témoignage formel[2]), qu'il avait déjà composé l'histoire de Rollon, de Guillaume Longue-Epée et des premières années du règne de Richard. Si de semblables raisons ne suffisaient pas pour révoquer en doute une tradition dont on ne connaît pas l'origine, cette variété de forme tiendrait à des differences de date: Wace

[1]) V. 2108. [2]) V. 5340 et suivants.

aurait sans doute interrompu son travail pendant quelque temps et l'aurait repris dans une disposition d'esprit différente. On lit au commencement de la *Chronique ascendante:*

Mil chent et seisante anz out de tems et d'espace,
Pois ke Dex en la virge descendi par (sa) grace,
Quant un clerc de Caën qui out non mestre Wace
S'entremist de l'estoire de Rou et de s'estrace[1]);

mais, quoiqu'elle ait été attribuée à Wace lui-même, son autorité, comme nous le verrons, n'est pas grande; il n'y a d'indication chronologique sérieuse que pour la troisième partie qui aurait été certainement composée la dernière. Wace y dit en parlant de Richard III et de l'abbaye de Fécamp:

Li cors de li e de sun pere
(Si ke je l'vi, quer jeo i ere),
Furent de terre relevez
Et trez li mestre autel posez:
La furent portez e la sunt;
Li muigne en grant chierte les unt[2]),

et nous savons par Robert du Mont que cette translation eut lieu en 1162[3]). Wace finit même son poëme en disant qu'il avait vécu sous le règne de trois Henris[4]), et Henri-le-Jeune ne fut associé au trône qu'en 1170. S'il était possible d'accorder une confiance bien entière à l'exactitude littérale des manuscrits et à la propriété des termes qu'employaient au XIIe siècle les poëtes qui avaient le plus d'esprit littéraire, il faudrait encore reculer de beaucoup l'époque où le *Romans de Rou* aurait été terminé. Il y a dans le passage que nous indiquions tout à l'heure:

Treis reis Henris ai conéuz,
En Normendie toz véuz;

---

[1]) *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, T. I, P. II, p. 444.

[2]) V. 7405.

[3]) Dans Pertz, *Monumenta Germaniae historica*, T. VI, p. 512.

[4]) V. 16538, et aussi dans le Ms. de du Chesne, v. 5323.

D'Engleterre e de Normendie
Orent tuit treis la seignorie.
Li secunt Henri ke jo di
Fu niés al primerain Henri,
Né de Mahelt l'empereriz,
E li tiers fu al secunt filz[1]).

A s'en rapporter à la grammaire, ce *fu* signifierait que le troisième Henri n'existait plus, et il ne mourut qu'en 1184.

Wace avait consulté des documents écrits[2]), qui naturellement étaient écrits en latin:

Lunge est la geste des Normanz
Et a metre est grieve en romanz[3]).

Il y en avait un qu'il suivait de préférence au moins pour le commencement de son histoire:

La geste est grande, lunge et grieve a translater[4]),

et selon toute apparence, l'auteur était un moine de l'abbaye de Fécamp:

Jo ne die mie fable, ne jo ne voil fabler;
Testimuigne m'en pot cil de Fescam porter[5]).

Ailleurs, il cite en termes encore plus formels, une source qui ne nous est pas non plus parvenue, au moins sous le nom qu'il lui donne:

A cele termes, cil nos dist
Ki de Normanz l'estoire fist,
Kenut a Wincestre morut
Ki fu pere Hardeknut[6]).

Bréquigny s'était donc certainement mépris en lui donnant pour sources principales Guillaume de Jumiéges et Dudon de Saint-Quentin[7]): des différences significatives réfutent cette opinion presque à toutes les pages. Ainsi, par exemple,

---

[1]) T. II, p. 408.

[2]) Il dit en parlant de Guillaume-le-Conquérant, v. 10465:
Sez faiz, sez diz, sez adventures,
Ke nos trovonz as escriptures,
Sereient bien a racunter;
Mais ne povonz de tuit parler.

[3]) V. 10439. [4]) V. 2104.

[5]) V. 2102. [6]) V. 9759.

[7]) *Notices et extraits de Manuscrits*, T. V, p. 28.

Wace dit que dans l'expédition entreprise contre Rouen par Othon I. et Louis d'Outremer, ce fut le duc Richard qui tua lui-même le fils de l'empereur[1]); il sait que la défaite définitive des coalisés eut lieu près du *borc de Maupertus*[2]); il raconte dans tous ses détails comment, quand Lothaire voulut forcer le passage de la Dieppe, Gautier-le-Veneur fut fait prisonnier et délivré par le duc de Normandie en personne[3]); il parle d'un conseil réuni à Meaux par Lothaire où fut décidée la nouvelle invasion de la Normandie[4]) et il connait comme Ingulf le voyage que Guillaume-le-Conquérant fit en Angleterre avant la mort d'Edouard[5]): aucune de ces circonstances importantes ne se trouve dans Guillaume de Jumiéges, et Dudon de Saint-Quentin rapporte d'une tout autre manière celles qui étaient parvenues à sa connaissance. Les noms eux-mêmes sont quelquefois différents; la soeur de Guillaume Longue-Epée qui épousa le comte de Poitiers s'appelle *Elbora* dans Wace,[6]) et *Gerloe* dans Guillaume de Jumiéges[7]); à en croire le premier, ce fut un traitre, *Guillebert Meschrel*, qui livra Evreux aux Français[8]); l'autre le nomme *Gislebert Machel*[9]), et selon Dudon la ville aurait été prise sans trahison aucune, *repentino conflictu*[10]); enfin le corps entier que Rou apporta à Jumiéges, aurait été selon Wace celui de saint Ernolf[11]), et ses deux autorités prétendues disent que c'était le corps de sainte Hameltrude[12]).

L'existence de traditions, colportées par des jongleurs, n'est pas seulement attestée par le *Romans de Rou*[13]), on

---

1) V. 3994—4000. 2) V. 4275.
3) V. 4612—4664. 4) V. 4727.
5) V. 10546. 6) V. 2331.
7) Dans du Chesne, *Scriptores Normannorum antiqui*, p. 235.
8) V. 4734.
9) Dans du Chesne, *Scriptores Normannorum antiqui*, p. 246.
10) *Ibidem*, p. 142. 11) V. 1152.
12) Dans du Chesne, *Scriptores Normannorum antiqui*, p. 75 et 227.
13) Nous en rapporterons une autre preuve, V. 3835:

Ne lessoit en la cor jugléor ne garchon;
La cort en fu tornée a grant destrucion.

Il est question de Raoul Torte, sénéchal de Richard I.

trouve aussi dans Guillaume de Poitiers: Ipsum (Guillelmum) laetis plausibus, dulcibus cantilenis vulgo efferebant[1]). Une tradition contemporaine, dont la forme était d'abord sans doute poëtique, n'est pas même aujourd'hui entièrement oubliée; Wace dit en parlant du duc Richard et de Hue, comte de Châlons:

Quant a Richart vint li quens Hue,
Une sele a sun col pendue;
Sun dos offri a chevalchier,
Ne pout plus sei humelier:
Si esteit custume a cel jur
De querre merci a seignur[2]).

C'est que pour témoigner d'une soumission absolue, on s'assimilait à un cheval sellé qui obéit au fouet et à la bride, et le peuple raconte encore maintenant à Caen sans en comprendre le sens, que la reine Mathilde avait traversé la ville portant une selle sur son dos. Loin d'avoir rien de latin, tous les noms ont pris dans le *Romans de Rou* une forme vulgaire fortement accusée: c'est *Lohier*, *Baut*, *Maheut*, *Roul*[3]), et ce dernier nom est d'autant plus remarquable qu'après le baptême de Rollo, Dudon de Saint-Quentin et Guillaume de Jumiéges, les deux sources prétendues de Wace, ne lui donnent plus que son nom chrétien, *Rotbertus;* on lit même aussi dans la seconde partie:

Frankes, li archeveske, li dus Rou bauptiza;
Li dus Robert le tint, e Robert l'appela[4]).

De nombreux détails sont évidemment empruntés à des traditions encore vivantes: tels sont, par exemple, l'aventure

---

[1]) *Gesta Guillelmi ducis Normannorum;* dans du Chesne, p. 193.

[2]) V. 7352: il y a par erreur dans l'édition de Pluquet *e seignur*. On lit également V. 7603, à propos du duc Robert et de Guillaume de Belesme:

Tant le destreint et assailli
Ke Willame vint a merci,
Nuz piez, une sele a sun col.

[3])
Pur l'enor el seingnor Henri,
Ki del lignage Roul naski,
Ai jou de Roul lunges conté.
V. 5340.

[4]) V. 1914. Le *Romans du Mont-Saint-Michel* dit également v. 1467:

Cil qui esteit Rous apelez,
Des or meis est Robert nummez.

du moine qui se noie en allant voir sa dame pour la première fois et la contestation au sujet de son âme entre un ange et le diable qui prennent le duc de Normandie pour juge[1]), le combat de Richard I avec le diable dans une église[2]), plusieurs détails du voyage de Robert I en Palestine[3]), l'histoire du coutelier de Beauvais qui lui donna deux couteaux[4]) et celle du chevalier qui vola une des cuillers de Richard II[5]). Wace a d'ailleurs reconnu lui-même, et à plusieurs reprises, qu'il suivait des sources orales; ainsi il dit dans sa narration de la bataille du Val-des Dunes:

Ne vos voil dire, ne ne sai,
Ne en escri trové ne l'ai,
Ne jo ne l'oi, ne jo n'i fui,
Lequel d'els mielx se cumbati[6]),

et ajoute aux details sur l'ex-archevêque de Rouen, Mauger, qu'il avait pu copier dans les historiens:

Plusors distrent par verité,
Ke un déable aveit privé:
Ne sai s'esteit lutin u non;
Ne sai nïent de sa facon[7]).

Dans un passage qui ne se trouve que dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 6987, il dit que le surnom de *le Roux* fut donné à Guillaume III,

Noient por cou que il rous fust
Ne que il rous caviaus éust;
Mais mult fu rous, ce m'a cil dit
Qui le roi rous connut et vit[8]).

Il y a même un aveu encore plus formel après l'histoire du chevalier inconnu que Richard I tua, dans un moment de colère, pour venger la demoiselle dont il venait de couper la tête:

---

[1]) V. 5504 — 5665. [2]) V. 5446 — 5493.
[3]) V. 8150 — 8190. [4]) V. 7549 — 7590.
[5]) V. 7023 — 7140. [6]) V. 9277. [7]) V. 9713.

[8]) Ces vers se trouvent après le v. 14499 de l'édition de Pluquet. Probablement *Rous* signifie Méchant dans le premier vers, Rouge dans le second, et *Puant* dans le troisième.

Ne fud ceo pas mis en escrit;
Mez li peres l'unt as filz dit[1]),

et ce n'est pas le seul. Il avait dit aussi avant de commencer l'histoire du moine dont nous parlions tout à l'heure:

Cunter l'ai oï a plusors
Ki l'oirent de lur ancessors;
Mez mainte feiz par nunchaloir,
Pa perece e par non-savoir
Remaint maint bel fait a escrire
Ki bon sereit e bel a dire[2]),

et cependant cette tradition était assez populaire pour avoir donné naissance à une plaisanterie proverbiale[3]). L'habitude de consulter avec trop de confiance des traditions bien diverses peut même expliquer seule les inexactitudes et les contradictions qui déprécient son histoire: Ainsi il fait un comte de Senlis du comte de Vermandois dont Guillaume Longue-Epée épousa la fille[4]), et place l'assassinat de ce duc en 966[5]), vingt-trois ans après l'époque indiquée par Dudon et Guillaume de Jumiéges[6]). Selon ses deux devanciers dont l'accord semble une garantie suffisante d'exactitude, l'entrevue où Louis d'Outremer exempta Richard I de tout service féodal, aurait eu lieu à Saint-Clair-sur-Epte, et Wace la met à Gerberoi[7]). Il dit à l'année 986,

A cel terme morut Lohier
Ki de France esteit rei mult fier;
N'out filz ne fille ne altre heir
Ki deie en fiu sun regne aveir[8]).

Louis-le-Fainéant était son fils, et il ne mourut qu'en 987, après avoir regné sept ans avec lui et quinze mois seul. Enfin, après avoir donné à la femme de Richard I le nom

[1]) V. 5716. [2]) V. 5498—5503.

[3])
Lunges fu puis par Normendie
Retraite ceste gaberie:
Sire muine, suëf alez:
Al passer planche vus gardez.

[4]) V. 2072. [5]) V. 2759.

[6]) Ils ne sont pas d'accord sur le jour: Dudon indique le 20 décembre 943, et Guillaume de Jumiéges le 17.

[7]) V. 3773. [8]) V. 5813.

Baut[1]), il l'appelle comme les autres historiens *Emme*[2]) et nomme le troisième fils de Geoffroy, duc de Bretagne, tantôt *Iwun*[3]) et tantôt *Johan*[4]).

Pluquet a publié aussi dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*[5]), une autre histoire des ducs de Normandie en 314 vers alexandrins, que sans doute sur la foi de ceux que nous citions tout à l'heure[6]), on attribue également à Wace; mais la date de 1160 ne peut aucunement se rapporter à cette pièce puisqu'il y est question de la révolte des fils de Henri II, qui n'eut lieu que treize ans après. Il faudrait d'ailleurs des raisons positives pour croire que l'auteur d'une chronique aussi développée que le *Romans de Rou* en composa ensuite un sommaire incomplet, qui ne contient aucune circonstance nouvelle, et sa réunion fortuite avec les oeuvres authentiques de Wace n'en fournit pas même une bien insuffisante. Aucun manuscrit un peu ancien de cette pièce n'a encore été signalé: elle ne se trouve à notre connaissance que dans une copie toute moderne du *Romans de Rou*, à la fin de la seconde partie, après la paix entre Richard et Lothaire, où soit comme épilogue soit comme appendice, elle est tout à fait déplacée. Pour elle, Wace n'est pas même le chanoine de Bayeux qu'il était certainement depuis longtemps, mais un *clerc de Caen*; elle en parle au passé comme s'il n'existait déjà plus et ne donne pas à la fille de Rollon le même nom que le *Romans de Rou;* ce n'est pas *Elbore*, mais *Gerbot* qu'elle l'appelle, et il est impossible de n'y pas reconnaître aussi des différences de langue, d'orthographe et même de style. L'expression de Wace est toujours littérale et simple, et quoique infiniment plus succincte et plus rapide, la *Chronique ascendante* affectionne les métaphores; ainsi, par exemple, on y lit dans un passage trop altéré pour que nous cherchions à le rétablir:

Mez avarice a frait a largesce sa grace;
Ne pot li mains ovrir, plus sont gelez que glace;

---

1) V. 4307. 2) V. 5381. 3) V. 5424. 4) V. 6585.
5) T. I, P. II, p. 444—447. 6) Voyez ci-dessus, p. 3, note 5.

Ne sai ou est reposte, ne truis train ne place,
Qui ne seit lozengier n'en alcun lieu ne place,
A plusors il fait on la coe lovinace.

Comme cette pièce se prétend faite sous un roi Henri, quand la Normandie appartenait encore aux rois d'Angleterre, nous serions tenté d'y voir un de ses pastiches littéraires, comme l'*Ordre des chevaliers bannerets* et *Les vieux memoriaux de l'Abbaye de Saint-Aubin-des-Bois*, dont l'archaïsme affecté ne permet pas de discerner l'âge. Selon quelques savants, Wace aurait composé plusieurs autres ouvrages, le *Romans du Chevalier au lion*, le *Romans d'Alexandre* et un petit poëme sur l'origine de la Maison d'Harcourt, plus récent d'environ deux cents ans; mais ce sont des erreurs manifestes et trop universellement reconnues pour que la critique ait désormais à s'en occuper.

Il nous resterait à indiquer l'époque de la mort de Wace, mais aucun document n'autorise à lui assigner une date précise, et, ainsi que nous l'avons déjà dit, les habitudes peu grammaticales du temps et les changements inintelligents que se permettaient si souvent les copistes, ôtent au vers où il parle de Henri-le-Jeune comme n'existant plus presque toute son importance: il serait au moins téméraire d'en conclure qu'il lui avait réellement survécu. Nous croirions bien plutôt qu'il cessa de vivre quelque temps seulement après la dernière charte où il avait figuré à titre de témoin. Les chanoines étaient fort souvent appelés à donner par leur présence plus d'authenticité aux actes émanés du pouvoir épiscopal, et Wace devait être un des plus considérés et des plus anciens: selon toute vraisemblance, la mort seule aurait pu l'empêcher d'assister aux chartes postérieures qui d'année en année furent plus soigneusement conservées. Si donc des recherches plus étendues que les nôtres ne faisaient point découvrir de chartes plus récentes que celles que nous avons rapportées, il serait suffisamment probable que Wace mourut peu après 1174.

Edélestand du Méril.

Die englischen Mysterien,

mit besonderer Berücksichtigung der Towneley-Sammlung.

Auch in England, wie überall im christlichen Europa, sind die ersten dramatischen Darstellungen geistliche Schauspiele, jene Stücke, deren Gegenstand biblische Geschichten, oder Wunder der Heiligen bilden, die Mysterien und Mirakel. Von diesem mittelalterlichen Schauspiel Englands ein anschauliches Bild dem Leser zu entwerfen, ist meine Absicht, indem ich mich zugleich bemühen will, die nationalen Eigenthümlichkeiten des englischen Mysteriums im Vergleich mit dem anderer Nationen, vornehmlich dem französischen, darzulegen — eine Untersuchung, die selbst im Hinblick auf die spätere, moderne dramatische Entwickelung nicht unwichtig mir erscheint. Dagegen erlaubt der Mangel gedruckten Materials — ob auch handschriftliches genügend vorhanden? — keinenfalls eine *vollkommene,* überall documentirte Entwickelungsgeschichte der englischen Mysterien zu geben; doch wollen wir wenigstens, und zuerst, den Versuch machen aus den gar dürftigen, bis jetzt bekannten Nachrichten, wenn auch in schwachen, und zum Theil hypothetischen Umrissen den Entwickelungsgang zu zeichnen: während die englischen Literarhistoriker sich hier nur mit einer chronologisch-annalistischen Darstellung begnügt, zum Theil auch, hauptsächlich aus mangelnder Kenntniſs des geistlichen Schauspiels anderer Nationen, irrige Schlüsse gezogen haben.

Die Mysterien haben sich bekanntlich aus der römischen Liturgie entwickelt. In den Responsorien, Wechselgesängen des Priesters und der Gemeinde, und in den zuerst tableauartigen, dann pantomimischen Darstellungen der wichtigen religiösen Begebenheiten, die an den höchsten Kirchenfesten gefeiert wurden — Darstellungen, ausgeführt von Geistlichen nicht blofs zur Vermehrung des Pompes, sondern zur Erregung des Gemüths und der Phantasie der Gemeinde, zur Erleichterung des Verständnisses selbst des Gottesdienstes, zumal doch der gröfste Theil desselben in fremder, lateinischer Sprache stattfand — in diesen beiden Momenten, von denen das eine musicalischer, das andre plastischer Natur, finden sich die ersten dramatischen Elemente. Es bedurfte nur ihrer *Vereinigung*, um ein *Schauspiel* zu schaffen, das denn zunächst ein musicalisches — gleich der Oper — war. Solche Schauspiele wurden nun, und, was nicht zu übersehen ist, *als ein Theil der Liturgie,* vorzugsweise Ostern und Weihnachten, *in den Kirchen* dargestellt. Ihrem Inhalt nach hielten sich diese Stücke, als die Auferstehung, die Passion, die Anbetung der Magier u. s. w., genau an die Evangelien; der Text wurde aus der Vulgata entnommen, zum Theil wörtlich beibehalten, zum Theil in der Form von Hymnen und Prosen verarbeitet; denn diese wechselten mit einem recitativen Gesange, indem die Stücke meist durchaus in Musik gesetzt, obschon nicht überall in Versen verfafst waren. Die verschiednen Oertlichkeiten, in welchen die Handlung in ihrem Verlaufe spielte, waren *zugleich* in der Kirche gegenwärtig; so in dem Osterspiel z. B. auf der *einen* Seite der Stand des Pilatus, dort beginnt das Stück, die Juden beschwören ihn, das Grab zu bewachen; er sendet die Wächter aus; diese besetzen nun das Grab, das an einer *andern* Stelle der Kirche erbaut ist; später, nachdem Christus auferstanden und die Soldaten, vom Schlafe erwacht, die Stätte leer gefunden, ziehn sie zu Pilatus vor der Zuschauer Augen zurück; an einem *dritten* Platz weiterhin breitet der Kaufmann die Spezereien aus, welche die Marien erhandeln, u. s. w. — Nach dem

bereits Gesagten bedarf es wohl kaum noch der ausdrücklichen Bemerkung, dafs diese *rein liturgischen* Schauspiele anfangs wenigstens durchaus in lateinischer Sprache verfafst waren. Ueberall wo der römische Kultus herrschte, werden sie sich im Mittelalter gefunden haben, wie wir es denn auch von den meisten Ländern bestimmt wissen; sie erhielten sich selbst noch lange, nachdem die geistlichen Schauspiele in der Volkssprache, die aus ihnen hervorgingen, aufserhalb der Kirche dieselben Gegenstände in viel gröfserer Ausführung und mit dem Zusatz mannigfacher unbiblischer und rein weltlicher Elemente einer schaulustigen Menge darstellten; so in England zum mindesten bis in die erste Hälfte des XIII. Jahrh. (Dafs man dies nicht beachtet hat, hat auch zu nicht wenigen Irrungen Veranlassung gegeben). — Ob diese rein liturgischen Mysterien, welche die erste Stufe der Entwickelung des ernsten mittelalterlichen Schauspiels bezeichnen, in England aber spontan sich entwickelt haben, oder unter dem Einflusse Frankreichs, indem alsbald nach der Eroberung die normännisch-französische Geistlichkeit die Kirche Englands beherrschte, vermögen wir nicht zu entscheiden; es käme darauf an, ob sie bereits in der ersten Hälfte des XI. Jahrh. sich dort vorfanden — was an sich indefs gewifs nicht unwahrscheinlich wäre.

Die Emancipation des geistlichen Schauspiels vom Gottesdienst wurde meines Erachtens in *England* durch die *Mirakelspiele*, welche zu Ehren der Heiligen, ihre Wunder oder ihr Martyrthum feiernd, dargestellt wurden, angebahnt. Ihre Aufführung war zum Theil von *Anfang* an eben so wohl eine Sache der Laien, als des Clerus. Alle Körperschaften nämlich, insonderheit die Zünfte und Gilden, die gerade in England sich so frühe, spätestens seit dem XI. Jahrh. entwickelten, aber auch die Schulen, die Anwälte und juristischen Schreiber, hatten ihre Schutzheiligen; von den geistlichen und halbgeistlichen Korporationen versteht sich dies von selbst. Unter den letztern aber — und sie kommen hier auch speziell in Betracht — sind solche Genossenschaften zu verstehen, die sich nur

zum Zwecke von Liebesdiensten, hauptsächlich gegenseitigen, verbanden, und die dann vornehmlich von Solchen gestiftet und gebildet wurden, welche durch ihre Lebensstellung keiner der übrigen Korporationen angehörten: obwohl andererseits auch nicht wenige aus diesen noch obendrein frommen Genossenschaften sich zugesellten; wie denn nicht selten einzelne Handwerker z. B. aufser ihrer Zunft auch noch einer frommen Brüderschaft angehörten. Alle diese Korporationen nun ohne Ausnahme hatten ihre bestimmten jährlichen Festtage, an denen sie, um einen bezeichnenden modernen Ausdruck zu gebrauchen, ihre Generalversammlungen hielten, wo sie die wichtigsten Gesellschaftsangelegenheiten abmachten, zugleich aber in heiterm geselligen Verkehr, indem grofse Gastmäler auf Kosten der Körperschaft dann niemals fehlten, persönlich sich nahe traten. Unter diesen Festtagen war aber der wichtigste, der auch der bestimmten Korporation allein angehörte, der Tag des Schutzheiligen. (Viele Körperschaften nämlich hatten auch mit einander gemeinsame Festtage; so z. B. feierten in England die Zünfte alle die Johannisnacht.)

Selbstverständlich wurde der Festtag des Schutzpatrons von der betreffenden Korporation auch durch einen Gottesdienst gefeiert: hatten doch diese Korporationen, selbst die rein weltlichen, wenn nicht ihre besondern Kirchen, so ihre eignen Kapellen, oder Altäre wenigstens, welche dem Heiligen gewidmet waren. An diesen Gottesdienst, von welchem von Beginn an einen nothwendigen Theil die *Legende* ausmachte, d. h. die Vorlesung der Geschichte der Leiden und Wunder des Heiligen, konnte sich unter dem Einflufs der liturgischen Mysterien nun leicht eine *dramatische* Darstellung des Lebens des Heiligen, seiner Wunderthaten oder seines Martyrthums, anknüpfen, eine Darstellung, die wahrscheinlich auch zuerst in der Kirche, und dann in beschränkterer scenischer Ausführung stattfand, von dort aber später in das Gilden- oder Zunfthaus, mitten unter die folgenden weltlichen Festlichkeiten, nun ein Gegenstand mehr des Ergötzens denn der Andacht, verlegt ward. Vielleicht fand dann in den Pausen der

Mahlzeit selbst die Vorstellung statt: einerseits nämlich waren die „Zwischenspiele“ bei Banketten, gerade in England, wie wir wenigstens aus späterer Zeit wissen, sehr üblich, und zwar unter Umständen auch Zwischenspiele ernster, religiöser Art — wie schon die von den englischen Cardinälen auf dem Kostnitzer Concil veranstalteten beweisen — andererseits herrschte bei den Festmahlzeiten der Handwerker an solchen Tagen schon sehr frühe die Sitte, über der Tafel in erbaulichen Gesängen den Schutzheiligen zu feiern[1]). Der Ehrgeiz wird bald bewirkt haben, dafs der Kreis des zuschauenden Publikums auch auf Nicht-Zunftgenossen sich ausdehnte, zumal die Feste auch im Freien stattfanden. Auch liefs sich so ein Theil der Unkosten decken. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dafs Klöster und fromme Brüderschaften vornehmlich der Einnahme wegen solche Aufführungen veranstalteten.

In der vorausgehenden Darlegung haben wir allerdings in Ermangelung historischer Daten zu Hypothesen, die indefs mehr oder weniger eine bestimmte historische Grundlage haben, unsre Zuflucht nehmen müssen: dafs aber die Entwickelung der eigentlichen Mirakelspiele jener Emancipation der Mysterien, d. h. der die *biblische* Geschichte darstellenden Schauspiele, in England vorausging, dafür sprechen zwei gewichtige Thatsachen. Erstens wird im XII. Jahrh. in England nur der öffentlichen Aufführung von eigentlichen Mirakelspielen, die nicht etwa blofs so genannt, sondern ausdrücklich als solche in den Quellen *charakterisirt* werden, gedacht[2]). Zweitens wurde in *England*

[1]) *Wilda*, das Gildenwesen im Mittelalter, p. 122.

[2]) Die *älteste* Nachricht von geistlichen Schauspielen, wie von Dramen überhaupt in England, betrifft bekanntlich die Aufführung eines „ludus de *S. Katarina* (quem *Miracula* vulgariter appellamus)“ — wie Matthew Paris in seinen Vit. Abb. um 1240 schreibt — durch die Schüler Geoffroy's, des späteren Abts von S. Albans, zu Dunstaple noch *vor* dem Jahre 1119. — Noch eine Nachricht aus dem XII. Jahrh. findet sich, und zwar in dem zwischen 1170 und 1182 von William Fitzstephen verfafsten Leben des heil. Thomas (Becket); die Stelle lautet: Lundonia pro spectaculis theatralibus, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores, representationes *miraculorum, quae sancti confessores operati sunt, seu representationes passionum quibus claruit constantia martyrum.* Die *beiden* Arten der eigentlichen Mirakelspiele sind hier genau unterschieden; auch in dieser Rücksicht ist die Stelle von Bedeutung.

gerade — ganz im Gegensatz zu Frankreich z. B. — der Ausdruck „Miracle-play“ oder „Miracle“ allein, der Generalnenner für das geistliche Schauspiel überhaupt, während doch, wie wir sehen werden, in den *folgenden* Jahrhunderten die Mysterien durchaus in den Vordergrund treten, so dafs da der eigentlichen Mirakelspiele nur äufserst selten gedacht wird, auch kein einziges derselben sich erhalten hat: demnach müssen sie in einer *frühern* Periode vorgeherrscht haben. Auch vermitteln die Mirakelspiele, die, von den Aufführungen der Klöster abgesehn, von Anfang an unter Assistenz der Laien, ja vorzugsweise von solchen, der Natur der Sache nach, gespielt werden mufsten, und die durch ihren Gegenstand schon doch *weniger* kirchlicher Natur waren, die Emancipation der Mysterien von dem Kultus in sehr leicht begreiflicher Weise. Die Schaulust und ihre Ansprüche waren durch sie vermehrt, die Mirakel der *Handwerker* wenigstens durchaus in der Volkssprache gespielt worden, Laien hatten in der Darstellung sich Uebung erworben. Die Folge war: die *Mysterien* wurden nun auch von dem Gottesdienst gesondert; obwohl noch in Beziehung zu demselben, doch in gröfserer selbständigerer Ausführung, statt in der Kirche selbst, vor der Kirchenthür, auf dem Vorplatz, dem Parvis, oder den Kirchhöfen, unter Beihülfe von Laien in der unliturgischen Volkssprache zur Aufführung gebracht. So lehnte sich das Mysterium im Anfang, als es die Kirche verlassen, allerdings noch eine Zeitlang an dieselbe in sinnlicher wie idealer Bedeutung an. Wir besitzen selbst ein französisches Mystère aus dieser Uebergangsepoche[1]). Lateinische Prosen, wörtlich der Vulgata entnommen, werden darin an wichtigen Stellen zwischen dem französischen Dialog, gleichsam zu dessen kirchlicher Beglaubigung und Weihe, gesungen; die Kirchenthür bildet den Hintergrund

---

[1]) Es ist das unter dem Titel „Adam“ von Luzarche zu Tours 1854 publicirte. S. meine Kritik desselben in den Göttinger gel. Anzeigen 1856. p. 233 ff.

der obersten Bühne, Gott hatte dort seinen Abgang; für ihn ist noch die Kirche als der einzige würdige Raum seines „Bühnenstandes“ erhalten und reservirt.

Als sich aber im Laufe des XIII. Jahrh. der Bürgerstand immer mehr Bildung, Reichthum und Macht erwarb, als damit zugleich das Zeitalter des „lustigen Altenglands“ zu erblühen begann, von dem ein Chaucer und ein Shakespeare gleichermaſsen Zeugniſs ablegen, nahmen die Mirakelspiele mit den Jahrmärkten gleichen Aufschwung, wie denn beide im Bündniſs häufig genannt werden: nun fielen auch die auſserhalb der Kirche gespielten Mysterien den Laien ganz zu. Schon wird — um die Mitte des XIII. Jahrh. in einem didactischen Gedicht eines Geistlichen — den Klerikern es zur Sünde angerechnet, bei andern als den rein liturgischen, Ostern und Weihnachten *in der Kirche* dargestellten Spielen — deren Fortdauer also bezeugt wird — insonderheit bei den auf Kirchhöfen, Straſsen oder „grünen Plätzen“ vorgestellten irgendwie sich zu betheiligen[1]). Dennoch war es eine *kirchliche* Feierlichkeit wieder, welche dem von dem Kultus also emancipirten geistlichen Schauspiel den Anlaſs zu seiner höchsten Entfaltung gab, wir meinen das 1264 von Papst Urban IV. in die katholische Kirche eingeführte, 1311 aber durch Clemens V. erst fest begründete *Frohnleichnamsfest.* An diesem Tage entfaltet bekanntlich noch heute die römische Kirche den gröſsten Pomp, und zwar vornehmlich in einer von dem Clerus wie von der Gemeinde gebildeten Prozession, durch welche gerade dieses Kirchenfest vor andern sich auszeichnet. Bei dieser Prozession waren nun, einerseits, alle Korporationen, namentlich auch die Zünfte vertreten, denen dieser kirchliche Festtag zu einem ihrer gemeinsamen Feiertage wurde; sie wetteiferten da in der Entfaltung ihres Reichthums und ihres Geschmacks, viele erschienen selbst zu Pferd in dem Zuge — andererseits wurden dabei, das kirchliche

[1]) S. die betreffenden Stellen des Manuel de Peché bei *Collier*, Hist. of Engl. dram. poetry I, p. 6 ff. Die Beziehung darin auf die rein liturgischen Mysterien ist Collier entgangen.

Schaugepränge zu vermehren, nicht blofs Bilder und Figuren biblischer Personen und Heiliger einhergetragen, sondern man sah auch die heilige Jungfrau, eine silberne Krone auf dem Haupt, den Engel Gabriel, den Lilienstengel tragend, die zwölf Apostel — sie einzeln zu erkennen, Pergamentstreifen mit ihrem Namen an der Mütze — die heilige Katharina und Margarethe, acht Jungfrauen im Gefolge, u. s. w., später durch Handwerker, im Anfang wohl durch Kleriker dargestellt, in Person erscheinen. Dafs sich an eine Prozession von einer *solchen* Art leicht eine Aufführung des geistlichen Schauspiels knüpfte, leuchtet bald ein: waren doch die Schauspieler, und zu einem guten Theil selbst im Kostüm, sowie ihr bereits schaubegieriges Publikum schon zur Stelle! So finden wir denn, nicht blofs in England, sondern auch in andern Ländern, namentlich aber in dem England damals ganz fremden Spanien, dafs gerade an dem Frohnleichnamstag vorzugsweise das geistliche Drama gespielt wurde, wie es sich denn an diesem Tag auch in der Gestalt des Auto sacramental Spaniens — in derselben halb modernisirt das Mittelalter überlebend — am längsten erhalten hat. — Welcher der beiden Gattungen aber des geistlichen Drama's das englische Schauspiel am Frohnleichnamstag damals angehören mufste, konnte nicht zweifelhaft sein. An einem Feste, das der christlichen Gesellschaft in ihrer Totalität angehörte, das sogar seiner Idee nach eine Feier des Christenthums selbst, oder genauer der mit diesem identificirten katholischen Kirche — dem Heiden- und Ketzerthum gegenüber — sein sollte, konnten nur Mysterien, keine Mirakel gespielt werden. Nahe aber lag es zugleich, eine Darstellung der ganzen Entwickelungsgeschichte des Christenthums von der Schöpfung der Welt an und dem Falle Adams bis zur Erlösung durch den Tod Christi, und die diese Erlösung beglaubigende Auferstehung und Höllenfahrt zu geben, ja, die Zukunft anticipirend, erst mit dem Ende der Tage, dem jüngsten Gericht, zu schliefsen: ein Schlufs dem Anfang des Schauspiels vollkommen entsprechend, denn so

erschien nun der Kreislauf der Dinge in diesem kirchlichen Spiegel des Lebens der Menschheit vollendet[1]).

Solcher Art waren die Stücke, welche in England seit dem XIV. Jahrh. an dem Frohnleichnamsfest von den Handwerkern gespielt wurden, und oft drei Tage — vom Donnerstag, auf welchen Tag stets das Fest fällt, bis zum Sonnabend — zu ihrer Aufführung bedurften. Diese Riesenstücke sind aber meines Erachtens auf dem Wege componirt worden, dafs man zunächst die beiden wichtigsten und ältesten Mysterien, die bereits ein jedes für sich schon bedeutend sich entwickelt hatten, das Mysterium der Geburt und das der Auferstehung zu Einem Ganzen vereinte. Die Geburtsmysterien erweiterten sich nämlich — wovon Frankreich uns die Beispiele bietet — als sie von dem Gottesdienst einigermafsen unabhängig wurden, bald dahin, dafs sie mit der Schöpfung und dem Sündenfall anhuben, die nächsten Folgen desselben: die Vertreibung aus dem Paradies, den Tod Adams, Kains Brudermord, darstellten, so die Nothwendigkeit der Geburt des Messias durch die in die Welt gekommene Erbsünde erweisend; hieran schlossen sich dann die Weifsagungen der Propheten, welche sogar auf einer noch frühern Stufe der Entwickelung des Mysteriums sich schon vorfinden[2]). — Dafs die englischen Frohnleichnamsstücke in der angezeigten Weise entstanden sind, dafür spricht unter Anderm auch, dafs in ihnen der zwischen der Geburt und Passion liegende Zeitraum der biblischen Geschichte, also die Epoche des thätigen Wirkens Christi, im Verhältnifs so gar spärlich vertreten ist — wovon man sich alsbald überzeugen wird — während dagegen alle mit der Geburt oder der Auferstehung selbst nur in ferner Beziehung stehende, an und für sich oft gar wenig belangreiche Geschehnisse, wie die Reinigung Mariä z. B., doch sich behandelt finden. Von besonderm Einflufs auf die Entwickelung dieser Stücke, und zwar sowohl in

[1]) Wird ja auch das Kirchenjahr mit dem Evangelium vom jüngsten Tage (Matth. XXIV, 15 ff.) abgeschlossen.

[2]) So in dem bekannten ältesten, noch halb lateinischen Mysterium Frankreichs, bei *Monmerqué et Michel*, théâtre français au moyen-âge, p. 1 ff.

Hinsicht ihrer grofsen Ausdehnung, als der Selbständigkeit ihrer einzelnen Abtheilungen, die nicht mit Akten zu vergleichen, sondern gleichberechtigte Glieder eines Collectivums sind, war noch ein äufserlicher Umstand: der nämlich, dafs *alle* Zünfte an der Aufführung sich zu betheiligen begehrten — in der Zeit natürlich, als diese Schauspiele aufkamen; damals war dies sicher für jede Zunft eineEhrensache.

Von diesen grofsen Collectivmysterien, die an dem Frohnleichnamsfest also entstanden, später aber auch bei andern festlichen Gelegenheiten, kirchlichen wie weltlichen — an einzelnen Orten z. B. Pfingsten regelmäfsig[1]) — gegeben wurden, haben sich drei erhalten; es sind die zu Chester, zu Coventry und in der Umgegend von Wakefield aufgeführten; von einem aber, dem zu York gespielten, haben wir wenigstens noch ein vollkommenes Inhaltsverzeichnifs. Geben wir zunächst eine kurze synoptische Uebersicht ihres Inhalts, um den Leser etwas genauer mit dem ganzen Bereiche des Stoffs dieser Schauspiele bekannt zu machen: es genügt zu diesem Endzweck die Titel der einzelnen Abtheilungen, aus denen diese Collectivmysterien bestanden, der Reihenfolge nach mitzutheilen; indem wir die nicht allen vier zugleich gemeinsamen Spiele, welche offenbar von späterem Datum als die andern sind, in Klammern einschliefsen, und die davon York allein angehörigen,

---

[1]) So in Chester, dessen Collectivmysterimm auch den Titel „Pfingstspiele“ (Whitsunplays) führt. Da dasselbe gerade seinem Ursprunge nach für das älteste gehalten wird, indem man diesen in den Zeitraum von 1268 bis 1276 verlegt, so könnte man dies, bei einer auf dem Felde der Literaturgeschichte gerade nicht seltnen oberflächlichen Betrachtungsweise, vielleicht ohne Weiteres gegen meine Ansicht, dafs die Collectivmysterien gerade durch das Frohnleichnamsfest sich erst entwickelt haben, geltend machen. Darauf habe ich zu erwiedern: 1) Das Datum des Ursprungs der Chesterspiele ist keineswegs *sicher* erwiesen. 2) Dies selbst angenommen, können diese Pfingstspiele *vor* der Entwickelung der Frohnleichnam-spiele einen viel eingeschränkteren Charakter gehabt haben. 3) Kann auch das Chester Collectivmyster ursprünglich am Frohnleichnamsfest gespielt, und erst in späterer Zeit auf Pfingsten verlegt worden sein, wenn letzteres auch schon im XIV. Jahrh. geschah. — Aufser den von mir vorgeführten innern Gründen spricht aber für meine Ansicht von der Entwickelung der Collectivmysterien vornehmlich, dafs alle die andern, von denen die Jahres-Zeit der Aufführung bekannt ist, *regelmäfsig* am *Frohnleichnamsfest* gespielt wurden: dann, wie später gezeigt werden wird, auch die ganz eigenthümliche Art ihrer *Aufführung.*

also nicht mehr vorhandenen, mit einem * bezeichnen. Es ergeben sich folgende Einzelspiele:

Die Schöpfung und die Empörung Lucifers; der Sündenfall. Ermordung Abels. Die Sündfluth. Abrahams Opfer. (Jacob und Esau). Pharao; Moses. (Balaak und Balaam, nach 4. Mos. c. 21, v. 22). Die Propheten. — — (Anna's — der Mutter Maria's — Schwangerschaft; Maria im Tempel; ihre Verlobung; Caesar Augustus). Die Verkündigung; der Besuch bei Elisabeth; (die Untersuchung Joseph's und Maria's). Die Geburt Christi. Das Opfer der Schäfer. Die heiligen drei Könige. (Flucht nach Egypten). Herodes' Kindermord. Reinigung Maria's; Christus im Tempel als Kind disputirend. — — Taufe Christi. (Hochzeit von Cana.* Versuchung. Transfiguration.* Die Ehebrecherin). Lazarus. (Simon der Aussätzige.) — — (Einzug Christi in Jerusalem.*) Verschwörung der Juden. (Maria Magdalena). Abendmahl. Gefangennahme Christi. Verhör. Geifselung. (Der Traum des Weibes des Pilatus. Erhängung des Judas.*) Kreuzigung. (Würfelung um die Kleider). Höllenfahrt. Auferstehung. Erscheinung Christi zu Emaus. (Der ungläubige Thomas). Himmelfahrt. (Herabkommen des heil. Geistes. Wahl des Matthäus. Begräbnifs,* Himmelfahrt, und Krönung* der heil. Jungfrau. Ankunft des Antichrist). Jüngstes Gericht. [1]).

Solche Monstermysterien, die demnach aus dreifsig bis vierzig Abtheilungen oder Einzelspielen bestanden, wurden seit dem XIV., allgemeiner seit dem XV. Jahrh. durch ganz England aufgeführt, nicht blofs in gröfseren, bevölkerten Städten, sondern auch auf dem Lande, indem mitunter eine ganze Anzahl Gemeinden zusammentraten und steuerten, um die Kosten zu erschwingen und die Schauspieler zu stellen. Aufser den schon genannten Städten werden noch Dublin, Newcastle, Wymondham bei Norwich, Lancaster, Preston, Kendall besonders namhaft gemacht.

---

[1]) Man wird leicht erkennen, dafs die durch die beiden Gedankenstriche von mir markirten vier Parthien: 1) die dem alten Testament, 2) die der Geburt Christi, 3) die seiner Wirksamkeit, 4) die seinem Tode angehörigen Spiele bezeichnen.

Ueber die Art der Aufführung vermögen wir eine genauere Auskunft, als der Leser erwarten wird, zu geben. Nicht blofs sind uns eine Anzahl interessanter zerstreuter Nachrichten und Notizen erhalten, sondern wir besitzen auch in den Akten der Stadtverwaltung, insbesondere des Zunftamts von *Coventry*, noch mehr aber in den Rechnungsbüchern einzelner Zünfte daselbst (beiderlei Urkunden aus dem XV. und XVI. Jahrh.) ein obwohl nicht vollständiges, doch reiches und einigermafsen zusammenhängendes Material, um ein, in einzelnen Parthien ganz detaillirtes, Bild von der Inscenesetzung dieser Stücke zu entwerfen — was im Zusammenhang und in der möglichsten Vollständigkeit zu thun, wunderbarer Weise Niemand, der über das englische Theater schrieb, bisher unternommen hat, obwohl die erwähnten Coventry'schen Documente bereits vor 33 Jahren veröffentlicht und im Einzelnen von dem verdienstvollen Herausgeber erläutert worden sind.[1]) Und doch ist eine genauere Kenntnifs dieses Gegenstandes, wie ich zeigen werde, auch für das rechte Verständnifs und die Beurtheilung der geistlichen Dramen selbst, und nicht einmal blofs in formeller, sondern sogar in materieller Rücksicht, belangreich, ja unerläfslich.

Vor Allem ist wichtig zu merken, dafs die einzelnen Abtheilungen des Mysteriums, die im Englischen den später zu erklärenden Namen *Pageant* führen, von uns aber *Spiele* genannt werden sollen, von bestimmten einzelnen Zünften vorgestellt wurden, welche dann allemal den ganzen zu *ihrem* Spiel gehörigen Apparat, Spielbuch, Kostüm, Maschinerie, ja oft die Bühne selbst — welches letztere sich später erst erklären wird — eigenthümlich besafsen, hingegen aber auch alle Kosten für die Aufführung ihres Spiels zu bestreiten hatten. Sowohl der Kosten wegen, als weil der Zünfte zu viel waren im Verhältnifs zu der Zahl der Spiele, kam es indessen häufig vor, dafs einzelne Spiele *mehreren* Zünften gemeinschaftlich ange-

---

[1]) *Sharp*, Dissertation on the pageants, or dramatic Mysteries anciently performed at Coventry by the trading Companies of that city. Coventry 1825. 4.

hörten, während andererseits freilich auch nicht zu übersehen ist, daſs öfters mehrere Gewerbe Eine Zunft nur ausmachten. In den uns erhaltenen Theaterzetteln z. B., wenn wir uns vergleichsweise dieses Ausdrucks bedienen dürfen, Register nämlich, auf welchen die Spiele und die Körperschaften, die sie aufführten, bezeichnet sind, werden nur die Namen der Gewerbe genannt, z. B. (in York) bei dem Auferstehungsspiel: „Zimmerleute, Holzschnitzer, Säger.“ Diese drei Gewerbe können nun bloſs *eine* Zunft, aber auch ganz wohl zwei, oder drei gebildet haben. — Obwohl die meisten, zumal die angesehneren Zünfte Jahrhunderte lang ihr bestimmtes Spiel bewahrten, kamen doch auch nicht gerade selten Veränderungen vor. Die Kappenmacher in Coventry z. B. steuerten anfangs nur zu dem Spiel der Gürtler bei; dann (im Beginn des XVI. Jahrh.) übernahmen sie das Spiel der Weber, indem diese jedoch sich zu einem Geldbeitrage verpflichteten, wohingegen die Kappenmacher nun von der den Gürtlern geleisteten Beisteuer durch das Zunftamt entbunden wurden; zwei Jahre darauf betheiligten sich die Kappenmacher auch noch an dem Spiel der *eine* Zunft bildenden Kartenmacher und Sattler auf den Wunsch dieser Zunft, da dieselbe zurückgekommen war, nur aus wenigen Personen noch bestand und die Kosten ihr zu hoch kamen. So hatten die Kappenmacher nunmehr die Leitung zweier Spiele sogar, die, wie die Rechnungsbücher zeigen, allerdings unmittelbar an einander grenzten; es waren die Auferstehung und die Höllenfahrt nämlich. Dieses Beispiel lehrt zugleich, daſs, wenn ein Spiel ein paar Zünften zusammen angehörte, die eine öfters, in späterer Zeit wenigstens, bloſs durch einen Geldbeitrag betheiligt war: ja es kommt sogar vor, daſs ganz ausdrücklich von einer Zunft *ausbedungen* wurde in dem Contract über die Spielvereinigung, „daſs sie auſser ihrem Geldbeitrag mit dem Spiel nichts zu schaffen habe.“ Was im Anfang eine Ehre und Lust war, wozu sich alle Gewerke drängten, wurde später für nicht wenige eine Last, obwohl dieſs, wie schon die Kappenmacher Coventry's zeigen, keineswegs eben von allen gilt. Daher war es denn

auch zum Gesetz geworden, im Interesse des Kostenpunkts, dafs eine jede Zunft sich in der einen oder andern Weise betheiligen *mufste*. Von dem Zunftamt wurden sie dazu, bei nicht geringen Geldstrafen, angehalten. Die Aufführung dieser Schauspiele wurde als eine allgemeine städtische Angelegenheit und mit Recht betrachtet. Die Zünfte aber waren in England bekanntlich die Träger des städtischen Regiments.

Was nun die *Vertheilung* der einzelnen Spiele zu Anfang, als diese Frohnleichnamsstücke zuerst aufkamen, anbetrifft, so scheint man dabei ächt handwerksmäfsig verfahren zu haben. Wo sich nämlich in dem Gegenstand eines Spiels irgend eine, selbst ganz äufserliche Beziehung zu einem bestimmten Handwerk entdecken liefs, wurde dasselbe diesem zugewiesen, oder wohl auch von ihm in Anspruch genommen. Meistens scheint hierbei die Rücksicht auf die Beschaffung der in dem Stück vorkommenden Utensilien vornehmlich mafsgebend gewesen zu sein. Beispiele werden dies erläutern. Das Spiel der heil. drei Könige, oder der Magier, wie es in diesen Mysterien gewöhnlich genannt wird, wurde in Dublin von den Goldschmiden gespielt; in York, wo dies Spiel in zwei zerlegt war, indem in dem ersten nur die Besprechung des Herodes mit den Königen, im zweiten erst die Darbringung ihres Opfers dargestellt wurde, spielten *jenes* die Goldschmide mit den „Orfevres“, *dieses* die Goldschläger und die Münzer. Selbst diese Untervertheilung in York hatte offenbar ihren guten Grund. Zunächst nämlich war der Schmuck für die heil. drei Könige selbst zu beschaffen, vornehmlich ihre drei Kronen; im zweiten Dreikönigsspiel aber das dem Christuskind zu opfernde Gold, das höchst wahrscheinlich in Münzen bestand; so fiel das erste Stück den Goldschmiden, das zweite den Münzern zu; die beiden andern Gewerke aber werden mit ihnen je eine Zunft gebildet haben. Ganz analog diesem Fall ist es, dafs in York das Abendmahlsstück, in welchem auch die Fufswaschung eine bedeutende Rolle immer spielte, von den Bäckern und den Wasserträgern aufgeführt wurde; die Hochzeit von

Cana dagegen von den Winzern. Auch die Sündfluth wurde in York, sowie in Dublin, in zwei Unterabtheilungen dargestellt; die erste wurde dort von den Zimmerleuten — indem da der Aufbau der Arche selbst vor den Augen des Publikums vorgenommen wurde — die zweite von den Fischhändlern, Fischern und Schiffern gespielt; in Dublin dagegen die erste von den Schiffern, die zweite von den Winzern, indem offenbar hier das Stück einen etwas andern Inhalt gehabt, insbesondere auch noch Noah's Weinbau miteingeschlossen hat. Bei dieser Zutheilung des Sündfluthspiels war einmal eine *innere* Beziehung entscheidend gewesen, denn Noah konnte immerhin als erster Schiffszimmermann, da Gott ihm selbst noch die Anweisung gibt, ingleichen auch als ein Hauptschiffer, jedenfalls als der erste Winzer betrachtet werden. Im Allgemeinen aber entschied das bereits illustrirte *äufsere* Motiv: dieses erklärt warum in Coventry den Schmiden die Kreuzigung zufiel (in York hatten sie die Nadler und Messingarbeiter), den Hufschmiden in York die Flucht nach Egypten (der Ausrüstung des Esels halber). Nicht bei *allen* Spielen indefs bot sich ein solches Motiv dar, noch weniger aber ist es heute zu entdecken, da die Register z. B. aus späterer Zeit (das von York ist v. J. 1415) stammen, und, wie wir zeigten, im Laufe der Zeit doch manche Veränderungen in der Vertheilung der Spiele eintraten. Auch war, wovon wir schon Beispiele gaben, die Vertheilung an verschiedenen Orten keineswegs dieselbe; nur dann vielmehr stimmte sie überein, wo eine *innere* Beziehung zwischen dem Gegenstand und einem gewissen Handwerk vorhanden war, oder wo eine bestimmte äufsere ganz entschieden vorwaltete, so scheinen z. B. die Goldschmide *überall* die heil. drei Könige gespielt zu haben (wir wissen es aufser von den beiden genannten Orten auch von Newcastle). Dafs aber diese Art der Vertheilung auch von Einflufs auf die *Abfassung* einzelner Stücke wurde, obwohl sie nur für und nicht von Handwerkern geschrieben sind, — von der Darstellung liegt es auf der Hand — läfst sich wohl nachweisen, und wir werden später darauf zurückkommen.

Jede Zunft setzte nun für sich ihr Spiel in Scene: bei der Aufführung wurden, wie wir genauer noch darlegen werden, die einzelnen Spiele, wie Akte, hinter einander abgespielt. Die Leitung (*rule*) des Einzelspiels, oder die Regie, wie *wir* wohl sagen könnten, wurde contractlich auf mehrere Jahre an einen Bürger vergeben, der dafür eine bestimmte Summe des Jahrs empfing, und, wie das einzige uns bekannte Beispiel zu zeigen scheint, nicht einmal derselben Zunft angehören mufste. (Die Schmide in Coventry nämlich übergaben 1453 die Leitung ihres Spiels an „Thomas Colclow, Kürschner"; unmöglich wäre es zwar nicht, obwohl sehr unwahrscheinlich nach den hier vorliegenden Thatsachen, dafs damals gerade die Kürschner an dem Spiel der Schmide betheiligt gewesen wären.) Dieser Regisseur hatte vor Allem die Spieler zu „finden", ihm wurde das Manuscript des Spiels, welches das Spielbuch (*play-book*), auch das „Buch" par excellence, oder das „Original" hiefs, und die Garderobe seiner Zeit übergeben, welche Gegenstände er nach beendigtem Spiel in demselben Zustande zurückzuliefern hatte. Ein anderes Amt war das des Souffleurs. Dasselbe wird in den Rechnungen mit „das Tragen des Buches" (*bearing of the book*) bezeichnet, der Souffleur selbst als *keeper of the book* (Verwalter des Buchs, oder verwandten Ausdrücken analog übersetzt „Buchmeister") aber auch als *clerk* (Schreiber). In den ältesten Zeiten wird dies Amt wahrscheinlich ein Kleriker bekleidet haben, in der Mitte des XV. Jahrh. aber schwerlich mehr, dies zeigt schon die geringe für das Souffliren notirte Ausgabe von zwölf Pence. Dafs übrigens unter dem *keeper of the book* der Souffleur zu verstehen sei, geht schon daraus hervor, dafs noch zu Shakespeare's Zeit dieser Theaterbeamte aufser *prompter*, dem heute gebräuchlichen Ausdruck, auch *book-keeper* oder *book-holder* hiefs. Die einzelnen Rollen („*parte*") waren natürlich ausgeschrieben; neue Abschriften figuriren denn auch unter den Rechnungsposten. Obgleich Jahr auf Jahr dieselben Spiele, und wohl längere Zeit meist von denselben Leuten gespielt wurden, so wurden doch vor jeder Aufführung

— und oft längere Zeit vorher, Ostern z. B. — zwei Proben (*rehearsel*) gehalten; wurde aber einmal ein *neues* Spiel einstudirt, dann waren fünf mindestens nöthig. Bei den Proben, wie bei der Aufführung selbst wurden die Schauspieler auf Kosten der Zunft bewirthet; doch mufs man gestehen, es ging mäfsig dabei zu, ganz gegen die im Mittelalter bei solchen Gelegenheiten, zumal auch in England, herrschende Sitte. Die Hauptmahlzeit der Schauspieler fand nach beendigter Vorstellung statt, wie diefs auch in Frankreich üblich war: Rindsbraten und Gans, Bier und Wein wurde aufgetischt; der Wein aber war nur für die Spieler der ersten, oder was hier gewifs dasselbe, der längsten Rollen, z. B. in dem eigentlichen Passionsspiel zu Coventry für Pilatus — dessen Rolle doppelt so bedeutend als die von Christus selbst in diesem Stück geschätzt wurde. Wir wollen letzteres sogleich beweisen. Die Schauspieler, natürlich immer Handwerker derselben Zunft, wurden für ihre Kunstleistung — sit venia verbo! — bezahlt; in dem eben genannten, von den Schmiden aufgeführten, Spiele, das aufser der Kreuzigung selbst auch noch den ganzen Prozefs Christi umfafste, bekam Pilatus am meisten, nämlich 4 Schilling, Herodes und Caiphas jeder 3 Schilling 4 Pence [1]), Annas nur 2 Sch. 2 P., Christus selbst („God") 2 Sch. und dieselbe Summe ein jeder seiner Henker, die hier — wie an andern Orten — unter dem stolzen Titel Ritter, „knight" (miles), aufgeführt sind, und die, wie sich später zeigen wird, allerdings zu thun genug hatten. Der Teufel selbst fuhr schlechter, er mufste sich mit seinem Collegen Judas in 18 Pence theilen. Die Bezahlung richtete sich offenbar nach der Gröfse der Rolle, der „Arbeit"; nicht nach der Rolle innerer Bedeutung und der davon abhängigen Kunst der Darstellung. Daher wurden dieselben Rollen in andern Stücken anders honorirt. So erhielt in dem vereinten Spiel der Auferstehung und Höllenfahrt der Teufel für sich allein 16 Pence, Christus aber nur $1\frac{1}{2}$ Schilling.

[1]) 12 Pence bekanntlich ein Schilling.

Was nun das *Kostüm* betrifft, so können wir es von manchen und gerade Haupt-Rollen ziemlich genau, zunächst allerdings für Coventry, angeben, wenn wir die betreffenden, im Laufe des XV. und XVI. Jahrh. (vornehmlich von 1450—1550 circa) in den Zunftrechnungsbüchern eingetragenen Posten *zusammenfassen*. Es können aber dort in den einzelnen Jahren immer nur *einzelne* Daten, wenn auch nicht selten mehrere zusammen, sich finden: weil die betreffenden Zünfte vor dem Beginn der *uns erhaltnen* Bücher schon die Garderobe ihres Spiels besafsen, und danach nur einzelne Artikel also, je nachdem sie abgenutzt waren, anschafften. So wird in *diesem* Jahr „für Pilatus" z. B. ein neuer Rock (wobei denn das Zeug meist, oft auch die Farbe u. s. w. genannt wird), in *jenem* ein neuer Hut angeschafft. Manche Artikel aber mufsten häufig *ausgebessert* werden, und so werden sie öfters wenigstens in *dieser* Beziehung erwähnt. Diese letztern Angaben aber, die häufiger wiederkehren, zeigen recht, was auch von vornherein schon zu erwarten stand, dafs im Allgemeinen durch Jahrhunderte das betreffende Kostüm dasselbe blieb. Auch wird dies dadurch erwiesen, dafs die oft in sehr von einander entfernten Jahren gemachten Angaben, rücksichtlich des Kostüms einer und derselben Rolle in demselben Stück nämlich, mit einander vollständig harmoniren. Man mufs ferner beachten, dafs das Kostüm zu Anfang nicht willkürlich gewählt war, und dafs, da es grofsentheils ein ideales war, es mit der Zeit nur immer mehr, zumal bei diesem, einem religiös geweihten Gegenstande befestigt, ja stereotyp werden mufste. Dies gilt allerdings nicht gerade von allen, aber doch den meisten, namentlich den neutestamentlichen Charakteren. Das Kostüm ist hier ursprünglich nämlich — wie einzelne Eigenthümlichkeiten mit Sicherheit erweisen — den bemalten kirchlichen Sculpturen entlehnt; und mufste auch um so eher mit diesen übereinstimmen, als manche derselben, wie ja selbst heute noch, bei der Frohnleichnamsprozession miteinhergetragen wurden. Zieht man endlich noch in Betracht die in solchen Dingen sehr conservative Natur des Mittelalters, und dafs die einzelnen

Spiele, mit deren Text schon das Kostüm in mannigfacher Beziehung stand, im Allgemeinen ganz dieselben blieben, so wird gegen unser Verfahren, die in verschiednen Jahren aufgezeichneten einzelnen Angaben (wenn sie sich nicht widersprechen), zu einem Gesammtbild allemal zu vereinigen, um so weniger etwas einzuwenden sein.

Es sind allerdings nur folgende Rollen, deren Kostüm wir mehr oder weniger genau angeben können, aber von ihnen ist leicht auf die Garderobe der andern zu schliefsen, um die Anschauung zu vervollständigen.

Christus. Er trug einen Rock von weifsem Schafsleder, der bemalt — wahrscheinlich mit Symbolen — und vergoldet war. (Mit dem Vergolden war man, wie wir noch sehen werden, überhaupt sehr verschwenderisch.) Ganz eigenthümlich ist, dafs die Aermel des Rocks in „Hände" ausgingen, Handschuhe nämlich und wahrscheinlich sogenannte Fausthandschuhe — da sie *hands* und nicht *gloves* genannt werden — welche aus einem Stück mit den Aermeln gemacht waren. Ein Gürtel hielt den Rock zusammen. Rothe Sandalen bekleideten die Füfse, und das Haupt eine *vergoldete* Perrücke. Eine solche trugen auch die *Apostel*, wenigstens wissen wir es von Petrus. Hier sieht man schon recht die Nachahmung der mit vergoldeten Köpfen versehenen Sculpturbilder Christi und der Heiligen. — Was sonst die Apostel betrifft, so ist uns nur noch von *Judas* bekannt, dafs er in einem leinenen Rock gespielt wurde.

Die *Hohenpriester*, Caiphas und Annas, hatten — wie diefs auch in den Bühnenanweisungen ausdrücklich bemerkt wird — als Kostüm durchaus den bischöflichen Ornat, der zum Theil auch aus einer Kirche für Geld entlehnt wurde. (So wissen wir dies von einer Scharlachmütze z. B.) Sie trugen einen Chorrock, Rauchfässer und gemalte Mitras.

Herodes hatte eine fürstliche und zugleich kriegerische Ausrüstung. Er trug ein seidnes Kleid, wahrscheinlich von blauer Farbe, darüber einen Harnisch; Pumphosen wie die Seeleute; auf dem Kopf einen Helm von Eisenplatten, aber mit Gold- und Silberpapier beklebt. Ein krummer, türki-

scher Säbel, in gleicher Weise vergoldet, glänzte an seiner Seite, während er in der Hand einen Stab oder Scepter trug. Die Art des Säbels und der Hosen scheint anzuzeigen, dafs man ihn als Sarazenen darstellte, wie denn in diesen Stücken der Gott der Heiden und der Juden selbst, die mit ihnen identificirt werden, Mahomet ist. Der Einflufs der Kreuzzüge ist hier offenbar.

Pilatus trug einen grünen Mantel, darunter eine Aermelweste, als Kopfbedeckung einen Hut. Aufserdem gehörten noch zu seiner Ausrüstung in dem Coventry'schen Auferstehungsspiel ein paar Gegenstände, deren Gebrauch hier sich kaum erklären läfst, nämlich eine mit Wolle ausgestopfte lederne Keule oder Schlägel (*club* oder *mall* genannt) sammt 16 ledernen Bällen. Der lederne Schlägel ist sogar in der Kapelle der betreffenden Zunft, neben andern Utensilien, in einer alten Kiste am Ende des vorigen Jahrhunderts wieder aufgefunden worden. Aus den uns erhaltnen Dramen, in denen Pilatus figurirt, ergiebt sich auch kein Aufschlufs: unwillkürlich aber mufs man — obwohl kein Engländer sonderbarer Weise diese Bemerkung gemacht hat — an das schon tief im Mittelalter in England so beliebte Cricketspiel denken; gab vielleicht Pilatus als Intermezzo irgend ein Ballspiel zum besten? Unmöglich ist dergleichen bei der eigenthümlichen Komposition dieser mittelalterlichen Dramen ganz und gar nicht. Vielleicht bildete dasselbe sogar die Introduction des Stückes, indem es Pilatus mit seinen vier „Rittern“ spielte, ehe die Juden erscheinen, um von ihm die Grabesbewachung zu fordern. — Auch der Sohn des Pilatus kam in einem der Stücke vor; von seinem Kostüm ist aber nur erwähnenswerth, dafs er einen Scepter und eine Streitaxt trug.

Die *Henker*, genauer Folterer, Christi (*tormentors*) trugen Jacken von schwarzer Steifleinwand — Falstaff'schen Angedenkens — (*buckram*) mit Nägeln verziert, dazu Mützen oder Hüte.

Von weiblichen Charakteren wird nur der *heil. Jungfrau* und der *Marien* hier gedacht, auch erfahren wir nichts weiter von ihrem Kostüm, als dafs sie Kronen von Metall

trugen. (Gewisse gemalte Rollen, „rolles“, werden noch erwähnt, deren Gebrauch aber unklar).

Was nun die über- und unterirdischen Welten betrifft, so ersehen wir, dafs der *heil. Geist* in dem Passionsspiel (der wahrscheinlich da Christus tröstend erschien) in Steifleinwand gekleidet war; die *Engel* trugen weifse Chorhemden und ein paar Flügel, wahrscheinlich auch Diademe: das Merkwürdigste aber ist, dafs sie — im Spiel des jüngsten Gerichts wenigstens — auf einer Art von Kothurn einherschritten, indem nämlich in den betreffenden Rechnungsbüchern hölzerner, für sie gearbeiteter „Füfse“ gedacht wird. — Das Kostüm des *Teufels* war etwas verschieden in den verschiedenen Stücken, da hier die Phantasie, wenigstens was die blofse Kleidung anbetrifft, einen freiern Spielraum hatte; in einem Spiel trug er einen bemalten — wohl mit Teufelssymbolen, resp. Fratzen — ledernen Rock, in einem andern einen mit Haar (Pferdehaar wahrscheinlich) bedeckten leinenen, und Beinkleider ganz von derselben Art, so dafs er da eine sehr „haarige“ Erscheinung gemacht haben mufs. (Dem entspricht, dafs er in den Chesterspielen, als wäre er Papageno's Vorfahr, in einem Federgewand erschien). Er schwang einen Schlägel oder eine Pritsche, aus Steifleinwand, die auch bemalt war. — Endlich können wir noch über das Kostüm der „weifsen“ und „schwarzen Seelen,“ die in dem jüngsten Gericht hier figuriren, einige, nicht uninteressante Auskunft geben. Sie trugen Rock und Hose, die weifsen Seelen weifs, und von Leder, wie es scheint; die schwarzen dagegen von Leinwand, und zwar theils gelber, theils schwarzer, sei es nun dafs der Rock ganz gelb und das Beinkleid ganz schwarz war, oder beide Kleidungsstücke halb die eine und halb die andre Farbe hatten, wie es noch heute in Strafanstalten vorkommt; auch fehlte nicht ein rother Besatz. Die Combination der Farben war höllenmäfsig genug, und sollte wohl ein Bild des Feuers vorstellen, wie schon Sharp scharfsinnig bemerkt. Von einem besondern historischen Interesse aber ist dies Kostüm der schwarzen Seelen dadurch, dafs offenbar die Armesünderkleidung

der in den Autodafe's des XVI. Jahrh. verbrannten Ketzer, in Europa überhaupt, ihm nachgebildet erscheint; die schwarzen Teufelsfratzen, welche in den gelben Rock der Verurtheilten eingenäht waren — dies gilt wenigstens von den Opfern der *spanischen* Inquisition — haben auch in dem oben beschriebenen Kostüm des Teufels selbst ihr Vorbild. Man sieht zugleich auch hier wieder, wie ähnlich sich die Mysterien in den verschiedenen Ländern in Folge ihres gemeinschaftlichen Ursprungs sein mufsten; denn selbstverständlich waren es nicht die *englischen* Mysterien gewesen, an welchen die spanische Inquisition ihre Studien gemacht hatte.

Eines Gegenstands der Ausrüstung der Schauspieler müssen wir noch besonders gedenken. Manche Rollen nämlich wurden in *Masken* gespielt; hier in Coventry wissen wir es mit Sicherheit von der Rolle des Teufels und des Herodes. Die unmaskirten Personen aber schminkten, oder besser, malten ihre Gesichter; die Gesichter der schwarzen Seelen waren schwarz gefärbt. Der Gebrauch der Masken in diesen Schauspielen ist in England sehr alt; schon in der Mitte des XIII. Jahrh. wird ihrer als in den Mirakelspielen gewöhnlich gedacht. Die Frauenrollen, die natürlich stets von Männern gespielt wurden, wurden höchst wahrscheinlich gewöhnlich in Masken gegeben, damals, wie noch zu Shakespeare's Zeit. Aufserdem scheinen sie den mehr oder weniger komischen Charakteren, in deren erster Linie der Teufel und die Tyrannen (wie ein Herodes) standen, besonders eigenthümlich gewesen zu sein. Den Masken und Gesichtsmalereien aber entsprach die typische Art der Charaktere und ihrer Darstellung, wie man später sich überzeugen wird, vollkommen. — Interessant ist noch der frühe Gebrauch der *Perrücke*, welcher auch — wahrscheinlich eben als eine Ueberlieferung der Mysterien (worauf man bis dahin nicht geachtet) — auf der Bühne Shakespeare's sich findet. — Schliefslich sei noch erwähnt, dafs fast alle Darsteller *Handschuhe* trugen.

Betrachten wir nun die Einrichtung der *Bühne*. Als das Mysterium von der Kirche sich ganz gelöst hatte,

wurde es auf den Marktplätzen der Städte, oder auch, um mehr Raum zu gewinnen, auf einem Anger vor der Stadt aufgeführt. Wegen der Masse der Zuschauer war es nothwendig, dafs die Scene erhöht war. So spielte man auf einem Gerüst *(scaffold)*. Auf diesem grenzte man dann ein paar verschiedne Oertlichkeiten, wenn es nöthig war, ab. Als die Collectivmysterien aber aufkamen, bedurfte man einer ganzen Reihe von Gerüsten, die neben einander aufgestellt wurden, indem das Publikum nach Beendigung des einen Spiels, um das folgende zu sehn, zu einem folgenden Gerüst weiter ging [1]). Mitunter waren aber auch zur Aufführung von *einem* Spiel schon ein paar Gerüste erforderlich; die Schauspieler zogen alsdann von dem einen zum andern herüber und hinüber. Zwischen den Gerüsten und dem Publikum war ein freier Raum — der Mittelplatz genannt — welcher dann die Strafse für die Spieler bildete. Zuweilen auch — wie einzelne Stücke zeigen — drängten sich die Zuschauer auf diesen Platz vor, so dafs die Spieler zwischen ihnen sich Bahn machen mufsten. Jener Mittelplatz aber gehörte mit zur Bühne. Dort erscheinen z. B. die heil. drei Könige, welche *zu Pferd* auftreten, und während des gröfsten Theils ihres Spiels auch zu Pferd bleiben — z. B. so lange sie mit Herodes verhandeln, der seinerseits aber auf einem Gerüst sich befand; erst gegen den Schlufs des Stücks, als sie zum Gebet niederknien wollen, steigen die Könige vom Pferd und begeben sich dann zu Fufs auf das zweite Gerüst dieses Spieles, auf welchem das Christuskind sich befindet. Die auf den einzelnen Gerüsten abgegrenzten Localitäten stellten häufig Häuser, beziehungsweise Zimmer in denselben vor. In der Front, dem Pu-

---

[1]) *Mone* vermuthete dies schon rücksichtlich der Aufführung der *deutschen* Mysterien (Schauspiele des Mittelalters, II, p. 157). Die Towneley Mysterien liefern meines Erachtens den *Beweis* dafür, hauptsächlich in einer Stelle gegen Ende des zweiten Spiels (der Ermordung Abels): da sagt nämlich Kains Knecht zu dem Publikum: Nun, Alte und Junge, *ehe dafs ihr geht (or that ye weynd)*, sollt ihr sammt und sonders denselben Segen haben u. s. w. Da dies gerade an des *zweiten* Spiels Schlufs gesagt wird, kann, glaub' ich, nicht wohl angenommen werden, dafs hier schon die Vorstellung für den Tag geendet hätte, oder etwa auch nur Mittag gemacht worden wäre.

blikum gegenüber, waren sie natürlich offen — denn man sieht die Handlung, die darinnen vorgeht — zur Seite dagegen schied sie eine Wand mit einer Thür oder einem Thor — in welcher Wand zuweilen auch ein Fenster angebracht erscheint — von der übrigen Scene. So beginnt das der Eifersucht Josephs gewidmete Stück in der Coventry-Sammlung damit, dafs Joseph aus der Fremde zurückkehrend an die Thür seines Hauses donnert und Einlafs begehrt: erst nach einigem Parlamentiren wird die Thür geöffnet und nun tritt er ein zu Marien; in einem solchen Gemach befindet sich das Christuskind, zu dem die Schäfer „eintreten“ — wobei ein jeder von ihnen sich scheut voranzugehn u. s. w. — Von einer tiefen, perspektivischen Scene, von Coulissen und Dekorationen war natürlich keine Rede; die Bühne ging statt in die Tiefe ganz in die Breite; an der Stelle der „Verwandlungen“ sah man die Handelnden selbst von einer Scene zu der andern wandeln. Nur selten scheint es, nahm man einmal zu dem idealern Trug der Malerei seine Zuflucht: sonst wurde meist alles, wenn auch nur in symbolischer Weise, handgreiflich *körperlich* vorgestellt. Während so in dem Spiel der Sündfluth die Arche wirklich aus Brettern und Balken construirt war, ja vor den Augen des Publikums theilweise erst aufgebaut wurde: wurden dagegen — in Chester wenigstens — die in die Arche aufgenommenen Thiere auf Pergament gemalt dem Publikum gezeigt und benannt. Die Bühnen waren übrigens so hübsch und glänzend als möglich ausgerüstet. Der Fufsboden war mit Binsen bestreut, wie das zu Shakespeare's Zeit noch üblich war. Für die auftretenden Fürstlichkeiten, einen August, Herodes u. s. w. waren Thronsessel auf erhöhten Tribünen errichtet. Einzelne Mobilien, die in wichtigen Scenen der Leidensgeschichte Christi figurirten, waren — und man sieht auch hier wieder den Einflufs der kirchlichen Sculpturen — vergoldet, so z. B. die Säule, an der Christus gegeifselt wird. — Die Hölle spielte in diesen englischen Mysterien eine viel geringere Rolle als in den spätern, ausgebildeten französischen: im Allgemeinen überhaupt nur wo der Gegenstand, der Ueberlieferung

gemäfs, ihre Betheiligung forderte; dann auch nur war die Hölle durch ein besonderes Local repräsentirt, so in dem Sündenfall, der Höllenfahrt, dem jüngsten Gerichte. In der Höllenfahrt gehörte ihr die Hauptbühne an. Da sah man das Höllenthor — in der oben angedeuteten Weise — daran den Limbus, dann die innere Hölle, in welcher eine Versenkung (der „Brunnen", *pit*) unter die Bühne führte. Eine Winde mit drei Mann, sie zu regieren, kommt in diesem Spiel in Coventry vor; höchst wahrscheinlich diente sie dazu, Lucifer herauf und herab zu lassen. In den andern Spielen, wo die Hölle sich dargestellt findet, so in dem jüngsten Gericht z. B., war sie unter der Bühne nur durch ihren Eingang, den Höllenmund, repräsentirt — indem die Teufel die bösen oder schwarzen Seelen schliefslich da hineinschleppen. Der Höllenmund war in der That als ein solcher, ein scheufslicher Rachen, auf Leinwand gemalt, und hatte bewegliche Kinnbacken, so dafs er abwechselnd geöffnet und geschlossen wurde, welcher Maschinerie Ausführung ein paar Personen beschäftigte. Vermittelst Kolophoniums spie der sich öffnende Rachen Feuer. — So war im Allgemeinen die Bühneneinrichtung, ganz ähnlich der in Deutschland und in Frankreich damals üblichen; eine aufmerksame Lectüre des von uns weiter unten gegebnen Inhalts eines jener Monstermysterien kann der Anschauung noch manche Ergänzungen gewähren: wie wir denn selbst noch Einzelnes dort hervorheben wollen.

Eine besondre Eigenthümlichkeit der Inscenesetzung aber hatten die in den *Städten* aufgeführten Frohnleichnamspiele: und zwar bestand dieselbe darin, dafs die Einzelspiele *ohne Ausnahme* ihre besondern Bühnen hatten und diese, auf sechsrädrigen Wagen errichtet, an bestimmte Punkte der Stadt gefahren werden konnten, um dort sowie sie ankamen, eins nach dem andern, gespielt zu werden. Man begann z. B. vor dem Hause des Burgmeisters, des Mayor, zu spielen; war das erste Spiel hier beendet, so fuhr es ab nach dem nächst folgenden Punkte, vor das Haus eines Alderman z. B. an dem Ende der Strafse; und während dies erste Spiel hier von Neuem aufgeführt wurde, stellte man

indessen vor des Mayor Hause das zweite dar. Und so ging es weiter: mit der Zeit wurde also gleichzeitig fast durch die ganze Stadt hin gespielt. Die Punkte, an denen in den Strafsen gespielt wurde, waren natürlich festgesetzt, wie denn auch ausdrücklich, bei schwerer Geldstrafe sogar, verboten war, an irgend einem andern Punkte darzustellen und so die Ordnung zu unterbrechen. Diese Thespiskarren hatten zwei Etagen: die obere, oben offen, bildete die Bühne; der untere, rings mit Tüchern umkleidete, Raum diente als Garderobe. Mitunter bildeten *mehrere* Karren auch das Theater eines Einzelspiels — wie es ja nach unsrer oben gegebenen Darstellung in manchen Fällen nothwendig erscheint, denn diese Spiele wurden im Uebrigen gerade so aufgeführt als bei den feststehenden Bühnen: nur dafs dort die Bühne wandelte, hier das Publikum. Der Mittelplatz befand sich auf der Strafse selbst: wie es denn z. B. einmal in einem solchen Stück als Bühnenanweisung heifst: „hier wüthet Herodes auf der Bühne *und* auf der Strafse *auch.*“ Der mit Fähnlein und Wimpeln geschmückte Hauptthespiskarren hiefs *pageant;* gehörten noch andere, als Aushülfe gleichsam, dazu, werden sie blofs als *scaffolds* aufgeführt[1]). Der Name *pageant* wird von dem griechischen, von den Römern aber schon übernommenen Worte *pegma,* das Gerüst im Allgemeinen, speziell auch eine bestimmte Theatermaschinerie bedeutete, hergeleitet; der Name wurde in England bald von dem Bühnengerüst auch auf das Spiel selbst übertragen. Auch in andern Ländern, so namentlich in den Niederlanden, findet sich damals der Ausdruck *pegma*, aber immer blofs für eine gewisse *besondre* Klasse von Schauspielen gebraucht, die in England ingleichen *pageants* genannt wurden, so dafs daselbst also dieser Ausdruck als Bezeichnung eines Schauspiels eine doppelte, eine generelle und eine spezielle Bedeutung hat. Die *pegmata* aber, oder

[1]) *Sharp* hat diese *scaffolds*, deren *neben* dem Pageant in den Zunftrechnungsbüchern gedacht wird, für mitfahrende Zuschauergerüste gehalten — eine sehr sonderbare Annahme. Auch seine Nachfolger indessen beruhigten sich dabei.

pageants im eminenten Sinne, sind jene tableauartigen Darstellungen, die auf besondern, mit Inschriften und Basreliefs verzierten Gerüsten bei feierlichen Einzügen von Fürstlichkeiten an bestimmten Punkten der Strafsen, durch welche sich der Zug bewegte, stattfanden. Auch hier gehörte der Name zunächst dem Gerüste an.

Auf Grund dieser Uebereinstimmung sowohl, als der Aehnlichkeit der architektonischen Construction der Frohnleichnamspageants und jener Pegmata, möchte ich mir über die erste Entstehung der Frohnleichnamsspiele selbst eine Conjectur noch erlauben. Es dünkt mir nämlich gar nicht unwahrscheinlich, dafs zu Ehren der Prozession gleichwie zu Ehren eines fürstlichen Aufzugs und dem analog an bestimmten Stellen der Strafsen und Plätze, welche die Prozession passirte, jene tableauartigen Pegmata anfangs dargestellt wurden, deren Gegenstände natürlich hier Hauptscenen aus der biblischen Geschichte waren. Dergleichen wurden ja selbst bei fürstlichen Aufzügen vorgestellt. So würde sich denn auch die eigenthümliche Art der Aufführung erklären, von der wir vorhin Nachricht gaben: man verwandelte die tableauartigen Darstellungen in wirkliche Spiele, und setzte die Pegmata einfach in der angezeigten Weise in Verbindung. So viel wir wissen, findet sich auch das Wort *pageant* zur Bezeichnung von geistlichen Dramen nicht vor der Einführung der Frohnleichnamsspiele in England gebraucht. — Dafs aber die angezeigte Art der Aufführung in den Strafsen in einem *innern* Zusammenhang mit der Prozession steht, ja durch dieselbe veranlafst wurde, erweist sich schon nicht blofs aus der Verbreitung dieser Sitte in England, sondern vielmehr noch aus der sonst unerklärlichen Uebereinstimmung des Gebrauchs in einem andern, England weit entfernten Lande, in Spanien nämlich. Die Autos sacramentales wurden ganz in derselben Art als die *Einzelspiele* der englischen Frohnleichnamsmysterien (denn solche Collectiva waren sie nicht), an bestimmten Stellen der Strafsen und auch auf Wagen dargestellt — und zwar zu einer Zeit noch, als es schon lange Schauspielhäuser gab, die denn während dieser Saison geschlossen

wurden. Jene Theaterwagen erschienen dort sogar auch im Gefolge der Prozession selbst, weshalb denn das ganze Fest auch im gemeinen Leben das Fest der Karren (*Fiesta de los carros*) genannt wurde. Man erinnere sich nur des Abenteuers, das der Held von der Mancha mit einem solchen Karren bestand.

Noch ein Punkt ist uns in Betreff der Aufführung der englischen Mysterien zu erwähnen übrig. Etwas *Musik* fehlte, wie man sich wohl leicht denken kann, bei ihnen nicht. Die Stadtpfeifer (*waits*) haben in den Theaterrechnungen ihren ständigen Posten; der Trompeten, Trommeln, des nationalen Dudelsacks, der Flöte wird aufser grofsen und kleinen Orgeln von Instrumenten namentlich gedacht. Manche derselben wurden in dem Spiel selbst gebraucht, die Trompeten z. B. im jüngsten Gericht; noch öfter dienten sie zur Begleitung der weltlichen wie geistlichen Gesänge. Für die Ausführung der letztern wurden auch besondre Minstrels engagirt, die *singers* (Sänger), *singing men.* —

Die *Abfassung* der Stücke war gewifs überall und jeder Zeit das Werk von Klerikern, und zwar jugendlichen; auf welchen letztern Umstand nicht blofs die lebhafte weltlich naturalistische und volksthümliche Färbung, sondern mehr noch der kecke, mitunter auch etwas obscöne Humor mir hinzuweisen scheint. Uebrigens ist durch verschiedne Nachrichten die Autorschaft der Geistlichen in mehreren Fällen auch documentirt, obwohl es solcher Documente für diese ja geistlichen Schauspiele und für jene Zeit, in welcher die meisten entstanden, zum Beweise kaum irgend bedarf. Indessen besitzen wir auch für die Schlufsperiode dieser dramatischen Darstellungen eine, in einer besondern Beziehung noch recht interessante, Nachricht über ihre Abfassung. Im Jahr 1584 nämlich wurde in Coventry an der Stelle des alten biblischen Collectivmysteriums ein neues, mehr weltlichen Inhalts, aber formell sicherlich seinem Vorgänger ganz ähnlich, das Mysterium der Zerstörung von Jerusalem zur Aufführung gebracht, welches freilich schon mit dem modernen Titel einer

„Tragödie“ sich schmückte. Dieses Stück wurde nun auf Verlangen der Zünfte von einem aus Coventry gebürtigen, 21 Jahre alten Oxforder Studenten verfafst, der „für seine Bemühung“ das recht anständige Honorar von 13 Pfund Sterling, 6 Schilling, 8 Pence — in unserm Gelde ungefähr 91 Rthlr. (aber in Anbetracht des damaligen höheren Geldwerths wenigstens dreimal soviel) — laut dem städtischen Rechnungsbuch, erhielt. — —

Nachdem wir so ein Bild von der Aufführung jener grofsen geistlichen Schauspiele Englands entworfen haben, so weit es die bis jetzt eröffneten Quellen erlauben, wollen wir nunmehr zu einer genauern Charakteristik dieser Stücke übergehen, indem wir eines der drei uns erhaltnen (oben gedachten) Collectivmysterien seinem wesentlichen Inhalt nach vor den Augen des Lesers ganz vorüberführen, bei denjenigen seiner Einzelspiele länger verweilend, welche sich durch nationale Originalität, oder auch durch besondern künstlerischen Werth auszeichnen. Unterhaltender wäre es vielleicht, aus den *drei* Collectiven die interessantesten Stücke auszuwählen, und diese abzuschildern, aber keineswegs so belehrend. Denn eine Hauptsache ist es, in seiner *Totalität* eins der Collectiva kennen zu lernen. Deshalb dürfen wir auch keins der Einzelspiele desselben ganz übergehen, wäre der Inhalt an sich auch noch so gewöhnlich und unbedeutend.

Ohne Frage aber ist das zum Repräsentanten dieser Gattung von englischen Dramen von uns erwählte Mysterium das vor den beiden andern interessanteste und wichtigste, und zwar einerseits, weil es sowohl der Sprache als der Handschrift nach bei weitem das älteste ist — dem Ursprung nach allerdings nicht, aber die andern beiden Collectiva liegen uns fast nur in späterer Ueberarbeitung vor — andererseits weil es, neben manchen unbedeutenden (die in den andern Sammlungen aber in noch gröfserer Zahl sich finden) doch die unter allen originellsten Productionen in sich schliefst. Dieses Mysterium ist das in der Nachbarschaft von Wakefield, auf dem Lande, wahrscheinlich auf dem Jahrmarkt von Woodkirk, von den

Zünften der Stadt Wakefield und andrer benachbarter Gemeinden gespielte,[1]) dessen Manuscript — denn es existirt nur ein einziges — im Besitze der Familie *Towneley* sich längere Zeit befand, woher denn auch sein Name[2]). Nach einer Tradition dieser Familie hat es früher die Abtei von Woodkirk besessen. Die Handschrift soll dem Anfange des XV. Jahrh. angehören, während die Sprache mindestens auf die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. hinweist. Die meisten Spiele zeigen in der Sprache mehr oder weniger stark eine dialectische Färbung, und zwar des Yorkshirer Dialects, einige nur, die im Ausdruck überhaupt modernisirter erscheinen, sind von solchen Provinzialismen frei. Diese sind entweder späteren Ursprungs und an der Stelle von älteren, vielleicht selbst aus andern Sammlungen eingeführt, oder Ueberarbeitungen. — Die Sprache dieses nordenglischen Dialects hatte in jener Zeit noch auffallend viele germanische Elemente bewahrt: bei aller Rohheit wohnt ihr eine ungemeine Ursprünglichkeit und Kraft inne, sie hat den ganzen Reiz einer unverdorbenen Naivetät. Für den Sprachforscher möchte in diesem Werk eine reiche Fundgrube sich darbieten, deren Schätze bis dahin soviel wir wissen

[1]) Da diese Ansicht meines Wissens noch nicht aufgestellt worden ist, denn man nahm nur an, dafs dies Mysterium entweder zu Woodkirk von den Zünften, oder zu Wakefield, oder an einem andern Orte der Umgegend, oder auch sowohl an dem einen wie an dem andern Orte gespielt worden sei, aber in jedem Falle nur von den Zünften *eines* Ortes — mufs ich zur Begründung eine Anmerkung mir erlauben. Bei vier der Einzelspiele findet sich nämlich nach der Ueberschrift der Name des Handwerks, welchem das Spiel zukam, notirt (z B. „Fyshers Pageant"), bei einem derselben mit dem Zusatz Wakefield; bei einem fünften Einzelspiel aber blofs der Name Wakefield allein angemerkt. Dies hat mich zuerst auf die ausgesprochne Ansicht geführt, denn wenn das Myster in Wakefield selbst und blofs von den Zünften *dieser* Stadt aufgeführt worden wäre, so liefse sich die *doppelte* Notiz Wakefield nicht wohl erklären. Diese Beobachtung würde indefs allein für sich nicht viel bedeuten, denn es könnte ein blofser Zufall sein Spiel da gehabt haben. Dagegen zeigt die Natur des Mysteriums bei genauerer Betrachtung einmal, dafs es nicht in der eigenthümlichen Weise der in den *Städten* aufgeführten Frohnleichnamsspiele vorgestellt worden sein kann; zweitens, was sich später erweisen wird, und von gröfserer Wichtigkeit ist, dafs dieses Myster gerade in seiner Abfassung grofsentheils auch auf ein *ländliches* Publikum berechnet war.

[2]) Die einzige Ausgabe ist: The Towneley Mysteries publ. of the Surtees society. London 1836. 8.

noch ganz unberücksichtigt geblieben. Wir möchten die Aufmerksamkeit der deutschen Germanisten dahin lenken.

Analyse der Towneley Mysterien.

Gott selbst, sitzend auf einem Thron, zu seinen Seiten die Engel, unter denen Lucifer hervorleuchtet, eröffnet das Schauspiel, indem er, selbst sich als den dreieinigen Gott vorstellend, die Schöpfung bis zum *fünften* Tage vollzieht. Die betreffenden Stellen der Genesis werden nämlich in freier Uebertragung von Gott gesprochen, indem es der Phantasie der Zuschauer lediglich überlassen bleibt, die Ausführung des göttlichen Befehls sich auszumalen, die fünf Tage in ebenso vielen Minuten zurücklegend. Die Cherubim stimmen darauf ein Loblied Gottes an, worin sie als die Krone des Erschaffenen Lucifer preisen. So wird die folgende Scene vorbereitet. Gott nämlich verläfst seinen Thron jetzt und geht ab. Nun tritt Lucifer hervor: er rühmt sich seiner Macht und Herrlichkeit, und fordert von den Engeln, dafs sie ihn Meister nennen; sein Sitz solle der Gottes sein. Er nimmt den Thron ein. „Sagt, Genossen, wie steht es mir, zu sitzen auf der Dreieinigkeit Sitz? Ich bin so glänzend an jedem Theil, ich denk', ich scheine so wohl als er.“ Die bösen Engel geben ihren Beifall, die guten warnen und ermahnen. — Hierauf erfolgt schon der Fall des Bösen — ohne dafs indefs die *Art* seines Sturzes klar genug offenbar wird, entweder eine Schuld der Mangelhaftigkeit der Bühnenanweisungen, die wir in dieser Sammlung überhaupt zu beklagen haben, oder eines Ausfalls in der Handschrift. Lucifer erklärt nämlich: da er so glänzend sei, wolle er einen Flug nehmen (*take a flight*); worauf der Text fortfährt: *tunc exibunt daemones clamando et dicit primus.* „Ach ach und wehe! — hebt derselbe an — warum Lucifer, fielst du so? Wir, die wir so schöne Engel waren, sind nun schwarz wie Kohle geworden“ u. s. w. Ein zweiter Dämon beklagt dann ingleichen den verlornen Himmel. Diese Dämonen aber treten offenbar *aus der Hölle* bereits hervor, die sich hier zum ersten Mal dem

Zuschauer präsentirt. So ist, wenn an obiger Stelle keine Lücke anzunehmen, Lucifer nach jenen seinen Worten vielleicht gleich einem Icarus vor des Zuschauers Augen herabgestürzt. — Wie dem nun sein mag, Gott kehrt nach der Klage der beiden Dämonen in das Paradies zurück, und fährt, ohne irgend welche Rücksicht dem Intermezzo des Sturzes Lucifers zu schenken, in dem Schöpfungsakte unmittelbar da wo er stehen geblieben fort. Der Mensch wird geschaffen, indem Gott den auf dem Boden liegenden, wahrscheinlich in Tüchern verhüllten, Adam berührend, die Worte ausspricht: „Lebensgeist blas' ich dir ein, das Gute und Böse beides sollst du wissen; stehe auf und stelle dich zu mir." Gott übergiebt ihm dann die Herrschaft der Welt. Eva's Schöpfung erfolgt darauf in aller Kürze; wie sie hier dargestellt war, ist nicht zu ersehn. Wahrscheinlich aber trat Eva auch aus einer Verhüllung plötzlich hervor. Gott fordert dann den Engel „Cherubyn" auf, das Paar in das Paradies einzuführen, indem er vor ihrem Scheiden ihnen noch das Verbot des Lebensbaumes ertheilt. Der Engel geleitet sie dann, auch seinerseits gute Rathschläge in etwas hausbackner Weise gebend, bis zum Paradies. Nach einem kurzen Dankgebet verabschiedet sich hier aber Adam alsbald — um sich umzusehen: denn es gebe Bäume, Gräser und Blümchen wohl mehr hier, *als sie bisher gesehen hätten.* So wird Eva allein gelassen, um Lucifers Versuchung freiern Spielraum zu geben. Dieser erscheint denn auch bereits, noch in der Hölle aber, zu seinen Genossen redend, ihnen seinen Anschlag verkündend. — —

Da bricht das erste Spiel, das keine Ueberschrift führt, in dem einzigen erhaltnen Manuscript ab; vier Blätter des Codex sind hier nämlich verloren. Ihren Inhalt wird ohne Zweifel des Menschen Fall und die Vertreibung aus dem Paradies gebildet haben.

Das zweite Spiel, die *Mactatio Abel,* zeichnet sich durch besondere Originalität aus. Zugleich hat es eine starke nationale Färbung. Hier befinden wir uns fürwahr auf altenglischen Boden. Kain erscheint in der Gestalt

eines äufserst rohen, groben Yorkshirer Bauern. Sein Knecht, *Garcio* (*garçon*), der das Stück eröffnet, gibt ihm nichts nach. Er begrüfst die Zuschauer, und gebietet Ruhe (eine sehr gewöhnliche Art des Eingangs, welche ihren guten Grund in der Unruhe der um das neue Gerüst sich schaarenden Menge hatte), oder „der Teufel solle sie holen.“ Nun erscheint Kain, einen mit Ochsen und Pferden bespannten Pflug regierend. Die Thiere wollen nicht vom Fleck, er tobt und schimpft, sie einzeln bei Namen rufend. „Scheuerndieb,“ der Knecht, mufs ihm helfen. Während sie sich nun abmühen, kommt Abel. „Gott wie er mag und kann — Fördre dich, Bruder, und deinen Mann.“ Kain antwortet mit einer hier unaussprechlichen Begrüfsungsformel, die man indessen noch heute auch auf deutschen Gassen nur zu oft vernehmen kann. „Du hättest warten sollen — fährt er dann fort — bis du gerufen wärest; komm näher, hilf oder“ — wieder eine Reihe Kraftausdrücke. Abel hingegen entdeckt „dem lieben Bruder“ den Grund seiner Ankunft: er fordert ihn in salbungsvoller Rede zum Opfern auf. Kain aber nimmt dies gar übel; „lafst die Gänse ’raus, der Fuchs will predigen:“ beginnt er seine Antwort. Er habe noch keinen Heller von Gott geborgt; alle Jahr ging’s ihm schlechter; der Teufel hole ihn, wenn er das selbst Erworbene mit Gott oder einem Menschen zu theilen gedenke. Der zähe Geiz des Bauern wird noch lebhafter ausgemalt, als sich Kain endlich entschliefst, das Opfer zu bringen. Er zählt die dafür bestimmten Schafe — antibiblisch opfert er solche — und zählt sie wieder, einzeln — Gott gewissermafsen vor; aber er kann sich nicht von ihnen trennen; statt sechzehn gibt er zwei endlich hin. Dieser Seelenkampf des Geizigen ist vortrefflich dargestellt. Die zwei folgenden Scenen sind hingegen schwach, die Ermordung Abels erscheint wenig motivirt und lose mit dem Vorausgehenden verknüpft; nach vollbrachter That und selbst nach empfangnen Fluche bleibt Kain in unveränderter Rohheit. Durch eine komische Scene wird das Stück beschlossen. Kain ruft Scheuerndieb; als der nicht schnell genug erscheint, wird er mit einer Ohrfeige begrüfst

„da hast du einen Pudding in den Topf“ sagt dabei sein Meister; Kain heifst ihn den Erschlagenen wegschaffen. Der Knecht aber sagt ihm den Dienst auf: grofses Unglück drohe ihnen, der Amtmann (*bayles*, das franz. *bailli*) werde sie fassen. Da übernimmt es scherzend Kain selbst, ihren *Frieden* auszurufen.

Kain. In des Königs Namen soll Euch geboten sein —
Knecht, bei Seite. Und in meines Meisters, des falschen Kain —
Kain. Dafs Niemand an ihnen find' Schimpf oder Tadel —
Knecht. Ja, kalte Küche ist in mein's Meisters Stadel —

u. s. w. So begleitet der Knecht die ganze Proclamation mit, zum Theil freilich sehr dürftigen Späfsen. Nachdem Kain dann seinem Diener den Pflug befohlen, nimmt er von ihm und dem Publikum Abschied, denn gehn müsse er, um des Teufels Knecht zu sein.

Auch das folgende Stück, die Sündfluth (*Processus Noe cum filiis*) trägt einen ächt nationalen Typus. Ein ergötzliches Familiengemälde des englischen Bürgerstands, freilich nicht von einer löblichen Seite, wird durch Meister Noah und seine Ehehälfte dargestellt — mitten in die Grofsartigkeit biblischer Scenerie ist es als eigentliche *Handlung* hineingefügt. — Nachdem Noah in einem langen Gebet seine Besorgnifs vor einem göttlichen Strafgericht ausgesprochen, Gott selbst darauf ihm in weitläufiger Rede seine Entschliefsung erklärt, beeilt sich Noah seiner Frau die wichtige Zeitung mitzutheilen. Aber er wird von der bösen Sieben sogleich hart angelassen: „Wo hast du so lange gesteckt? — — Während wir schwitzend uns schinden, Thust du nach deinem Bedünken, Doch an Essen und Trinken, Haben wir wahren Mangel.“ Ohne den Mann nur zu Worte kommen zu lassen, beklagt sie ihr Loos und verflucht alle bösen Ehemänner. Noah verliert die Geduld: Halt' dein Maul, Vettel, oder ich will es dir stopfen. *Frau*: „Bei meinem Wohl, wenn du mich schlägst, werd' ich's dir zurückgeben.“ Und hiermit fängt die Prügelei an. Noah macht ein Ende, früher, als gewöhnlich, so scheint es, denn er sagt, er wolle diesmal Mitleid haben, weil er zu thun habe: in der That macht er sich auch

alsbald an die Arbeit, die Arche zu bauen; während die Frau sich zum Spinnen niedersetzt. In kürzester Frist ist das Schiff vor den Augen der Zuschauer vollendet. Die Ausrüstung geht noch schneller von Statten. Schon ladet Noah seine Frau höflichst ein, das Schiff zu besteigen. Diese aber hat dasselbe ihrer bösen Zunge bereits geopfert:

In einer solchen Schenke war ich nie:
Fürwahr ich kann nicht finden,
Was vorn hier ist, was hinten.

„Nicht um Jack, nicht um Gill“ will sie hinein, bis sie nicht „auf diesem Hügel ihre Zahl am Rocken gesponnen. Sie rathe jederman, sie in Ruhe zu lassen, wer nicht einen Treff abhaben wolle.“ — Mit Worten nicht ohne wirkliches Pathos weist dagegen Noah auf das schon anbrechende Unwetter:

Schau auf zu dem Himmel, die Wasserfälle,
Die geöffneten, stürzen mit mächtiger Welle;
Die Planeten verliefsen zu siebt ihre Stelle;
Es fallen die Donner, die Blitze, so helle,
Gewaltig jählings
Auf Hallen und Lauben,
Auf Zinnen und Mauern;
Gar scharf sind die Schauer,
Die es regnet rings.

Aber Frau Noah will ihren Willen haben. Die Schwiegertöchter selbst, schon aus der Arche schauend, versuchen ihre Ueberredungskunst — umsonst: Frau Noah spinnt fort. Ihr Mann glaubt zu „träumen“. Endlich mufs sich die Sündfluth selbst ins Mittel legen; Frau Noah bemerkt, dafs sie nicht mehr *trocken* sitzt — und nun „mit Einem Satz“ ist sie in der Arche. Dort aber wird die neue Häuslichkeit sogleich durch ein neues Gefecht zwischen dem Ehepaar eingeweiht, aus dem — nach eignen Geständnissen — Noah mit fast „entzweien“ Rücken, seine Frau ganz „blau“ hervorgeht. Mit Recht machen die drei Söhne Vorwürfe, und der Patriarch gelobt, für sich und sein Weib, nicht mehr zanken zu wollen. — Er entwickelt alsbald seine nautischen Talente: das Steuer wird regiert, das Senkblei ausgeworfen; die thätige Ehehälfte hilft hierbei auch, und wird selbst um ihren Rath befragt. Zeiten und

Räume werden im Fluge durchmessen. Schon sendet man die Vögel aus: die treue Taube kommt zurück. Man landet; und Noah schliefst das Spiel mit einem Gebet.

Das vierte Spiel, das Opfer Abrahams (*Abraham* blofs überschrieben), trägt einen andern Charakter, als die beiden vorhergehenden. Frei von jeder Einmischung des Komischen, ja überhaupt aller ungehörigen Zuthat, macht es einen sehr würdigen, stellenweis wahrhaft pathetisch ergreifenden Eindruck. Die Naivetät des Pathos, dem jedes künstlerische Bewufstsein mangelt, spricht in einer eigenthümlichen, ich möchte sagen, *kindlich* rührenden Weise unmittelbar zu unserm Herzen. Dabei ist die Darstellung, zumal in dem Zwiegespräch zwischen Vater und Sohn, bei der Zurüstung des Opfers selbst von ächt dramatischer Lebendigkeit. Die kurzen abgebrochenen Reden beider, nur gesprochen die schreckliche That aufzuschieben, malen naturgetreu die Verzweiflung. „Isaak!“ — Was, Herr? — „Guter Sohn, sei stille!“ — Vater! — „Was Sohn?“ — Denk an deinen Sprofs, was hab' ich gethan? — — Die ganze Scene wäre der Uebersetzung werth, wenn sie uns nicht zu viel Raum kosten würde. — Schon hat Abraham das Schwert gezogen. „Das Scheinen Eures glänzenden Schwertes macht mich zittern vor Todesfurcht:“ sagt *Isaak*. Und er hört nicht auf zu bitten:

Ach lafs es sein[1])
Um meiner Mutter Liebe.
Abraham. Hör' auf, hör' auf!
Es wird nichts helfen, dafs du wolltest klagen.
Doch liege still, bis ich zurückgekommen:
Ich misse eine Kleinigkeit, ich meine. —
So herzzerbrechend spricht er doch zu mir,
Dafs mir das Wasser schiefst in beide Augen.
Ich wünschte mehr, als aller Welt Gewinn,
Dafs einmal ich unfreundlich ihn gefunden,
Doch keinen Fehler fand ich je in ihm.

---

[1]) Unsre Uebersetzung ist eine *ganz wörtliche:* dies aber zu erreichen, war es nöthig das Versmaafs des Originals aufzugeben — ein vierfüfsiger Jambus hier mit viermal wiederkehrenden wechselnden Reim (abababab). Allerdings läfst sich nicht läugnen, dafs unser fünffüfsiger ungereimter Jambus der Darstellung einen etwas modernen Charakter giebt; aber ohnehin liefs sich ja das Alterthümliche des Ausdrucks nicht wiedergeben.

Gern wollt' ich Tod und Qualen für ihn leiden,
Ihn so zu schlachten, acht' ich grofse Sünde,
So herzzerbrechend Wort' ich bei ihm finde. — —
Was soll ich seiner Mutter sagen? — —

Abraham schliefst: Er liegt so still noch dorten, als er lag;
Nicht wagt er, bis ich komme, sich zu regen.

Nun ist die Prüfung vollendet. Ein Engel bringt die Freudenbotschaft. — Auch die Schlufsscene hat grofse Schönheiten.

Abraham. Ich danke Dir, mein Herr, Du Quell der Güte,
Dafs also Du mich hast davon erlöst.
Mit Dir zu reden hab' ich keine Zeit,
Bis ich mit meinem theuern Sohn gesprochen.
Mein guter Sohn, du bist begnadigt worden,
An dir werd' ich jetzt nicht gerochen sein!
Steh' auf, mit deinem freundlichen Gesichte!

Isaak. Herr, soll ich leben?

Abraham. Ja, nimm dies zum Zeichen. (Küfst ihn)
Mein Sohn, gar schwerer Prüfung bist entgangen,
Verbrannt du solltest und zerbrochen werden.

Isaak. Doch, Vater, soll ich nicht geschlachtet sein?

Abraham. Nein, wahrlich nein, mein Sohn.

Isaak. Dann bin ich froh;
Dann, guter Herr, steck wieder ein dein Schwert.

Abraham. Wahrhaftig nein, mein Sohn, sei nicht in Furcht.

Isaak. Ist Alles auch vergeben?

Abraham. Ja, gewifs.

Isaak. Aus Furcht, Herr, war ich fast dem Wahnsinn nah.

So schliefst *Abraham*, wenn das Stück vollendet uns vorliegt. Ueber die vier nachfolgenden alttestamentlichen Spiele können wir uns weit kürzer fassen, da sie von viel geringerem Interesse als die besprochenen sind. Zunächst *Isaak*, von welchem Stück der Anfang verloren scheint. Das Vorliegende bildet indefs ein abgerundetes Ganze, in welchem der Betrug Jacobs in Betreff des väterlichen Segens ganz in der Kürze dargestellt wird. Auf der Eltern Rath, den Zorn Esau's zu meiden, begibt sich Jacob dann auf die Reise nach Mesopotamien. Das folgende Spiel, *Jacob*, eröffnet mit der Erscheinung der Himmelsleiter — die bekanntlich Jacob auf seinem *Hin*zug zu Laban hatte. Nichtsdestoweniger folgt, nachdem Jacob den Stein, auf dem er geruht, geweiht hat, unmittelbar ohne Weiteres die

Scene seines Abzugs aus Mesopotamien in die Heimath. Man sieht hier recht, wie wenig sogar die einzelnen Scenen oft mit einander verknüpft waren; tableauartig reihen sie sich aneinander; die Bibelkenntnifs des Zuschauers hat sie zu verbinden. — Vor Jacobs Begegnung mit Esau wird eigenthümlicher Weise sein nächtlicher Ringkampf mit Gott (1. Mose XXXII, 24 ff.) dargestellt. Den Schlufs macht die Versöhnung der Brüder. — Das siebente alttestamentliche Spiel bildet der *Processus Prophetarum*, und es ist gewifs irrthümlich in dem Manuscript vor das folgende, letzte geschoben, da der Propheten-Aufzug den Uebergang zu der Darstellung des neuen Testamentes macht. Dieses Spiel besteht aus blofsen Monologen. Die „Propheten“ treten nach einander einzeln auf, eine Rede zu halten, die eine Hinweisung auf die Erscheinung Christi enthält, und stets durch einen *lateinischen* Bibelspruch eingeleitet wird. *Moses* zuerst, der die zehn Gebote recitirt, dann *David*, die *Sibilla*, endlich *Daniel;* das Stück ist offenbar im Manuscript unvollendet, so fehlen die Andern, die hier zu erscheinen pflegten. — Das letzte Stück des alten Testamentes hier — *unserer* Ansicht aber nach, wie bemerkt, das vorletzte — hat den Abzug der Israeliten aus Aegypten zum Gegenstand. *Pharao* ist es überschrieben. Wie gewöhnlich die heidnischen Könige in den Mysterien überhaupt, spielt auch Pharao hier die Rolle des komischen Wütherichs — denn das Böse und das Komische findet in dem geistlichen Drama sich häufig vereint — er ist in einer fortwährenden zornigen Aufregung, „zum Teufel“ ist sein drittes Wort; und seiner Stellung geradezu entgegengesetzt, gefällt es ihm, sich der Ausdrucksweise des Pöbels mit Vorliebe zu bedienen. Nachdem Pharao, dessen stetes Gefolge zwei Ritter (*Milites*) bilden, mit diesen die ungemeine Vermehrung der Kinder Israels beklagt, und sie deshalb noch mehr zu bedrücken beschlossen hat, tritt Moses, aber auf einem andern Theile der Bühne auf, um alsbald die Stimme aus dem feurigen Busche zu vernehmen. Den hier an Pharao empfangnen Auftrag führt er dann in der folgenden Scene aus, indem er vor demselben die Verwandlung

des Stabs in eine Schlange und vice versa, producirt. Pharao macht dies Kunststück — denn so faſst er es auf — viel Spaſs; seine Freude nach seiner Art ausdrückend: „Ah, ha, Hund! Der Teufel ersäufe Dich!“ ruft er verwundert; „das ist ein pfiffiger Bursche! Aber die Juden darum losgeben?“ — Nun folgen die Plagen, eine nach der andern, Schlag auf Schlag, von den beiden Rittern, die Aegypten selbst gewissermaſsen repräsentiren, *berichtet*; man kann sich denken, wie Pharao schimpft und wüthet. Im Uebrigen folgt die Darstellung mit einiger Kürzung der Bibel. Die Juden — durch zwei Knaben (*Pueri*) repräsentirt — ziehen endlich ab, und zwar durch das Meer — vor den Augen des Publikums — Pharao mit seinen zwei Getreuen folgt ihnen nach und wird verschlungen (*tunc merget eos mare*, sagt die Bühnenanweisung). Ein Gebet Moses' schlieſst das Spiel. —

(Der Schluſs des Artikels im nächsten Heft).

Adolf Ebert.

Der Troubadour Cercamon.

Gewöhnlich wird Wilhelm IX., Graf von Poitou, als der älteste Troubadour angesehen, von welchem Werke auf uns gekommen sind. Allein Ebles von Ventadour, von dem man bis auf die neuste Zeit nichts kannte, und dessen Werke man daher für gänzlich verloren hielt, ist wenigstens eben so alt, wenn nicht älter, da er sein Zeitgenosse war und mit ihm Tenzonen wechselte. Galvani hat zuerst in seinen Opere, vol. 1, p. 93, aus der Modenaer Handschrift eine Tenzone dieses Ebles mit seinem Lehnsherrn, dem Grafen von Poitou, bekannt gemacht, welche ich, ihres Alters und Interesses wegen, in meine Gedichte der Troubadours, die sonst nur unedirte Sachen enthalten, unter No. 179 mit aufgenommen habe. Seitdem habe ich dieselbe aber auch in einer Pariser Handschrift, nämlich in der Handschrift No. 7225, gefunden, wo sie etwas versteckt unter dem Titel Tenso de nebles et de son seingnor aufgeführt ist. Sie ist, wenn auch mit den bei provenzalischen Gedichten häufigen und gewöhnlichen Varianten, dem Inhalte nach ganz dieselbe als die von Galvani mitgetheilte. Dieser Varianten wegen ist sie von mir in den Gedichten der Troubadours unter No. 298 ebenfalls abgedruckt worden. Der dritte provenzalische Dichter in der chronologischen Ordnung ist nun *Cercamon*, von dem wir hier zu handeln beabsichtigen. Nach den biographischen Nachrichten der Handschriften (siehe Biographieen der Troubadours, ed. Mahn, LXV.), die aber über unsern Dichter nur sehr kurz sind, war Cercamon ein Jongleur (d. h. eigentlich ein Spielmann, der aber, so oft er das Talent dazu hatte, zugleich auch Dichter sein konnte) aus der Gascogne, welcher Verse und Schäfergedichte (pastoretas; vielleicht ist aber pastorelas oder pastorellas gegen die Handschrift 7225 zu lesen) nach alter Art dichtete, die ganze Welt besuchte, so weit er kommen konnte, und sich deswegen Cercamon, oder eigentlich richtiger (nach Handschrift 2701) Cercalmon (d. h. Besuch die Welt) nennen

liefs. In dem Leben Marcabrun's (Werke der Troub., ed. Mahn, I, p. 47) wird angeführt, dafs sich derselbe so lange bei einem Troubadour mit Namen Cercamon aufgehalten habe, bis er selbst zu dichten anfing, so dafs Cercamon also gewissermafsen der Lehrer Marcabrun's war. Wilhelm IX. von Poitou wurde 1071 geboren und starb 1127. Marcabrun's Zeit fällt ungefähr zwischen 1120—1185. (Fauriel sagt unbestimmt, dafs er zwischen 1127—1150 geblüht habe; richtiger und genauer setzt Diez seine Dichterlaufbahn zwischen 1140—1185). Man hat Cercamon daher etwa zwischen 1100—1150 zu setzen, so dafs er also wahrscheinlich noch 20 bis 30 Jahr Wilhelm von Poitou's Zeitgenosse war. Sein wahrer Name ist nicht überliefert worden; denn Cercamon ist, wie die Biographie schon bemerkt, nur eine Art Beiname, den man ihm gab und den er nachher selbst annahm, weil er bei seinem umherschweifenden Leben als Jongleur wahrscheinlicher Weise darauf Anspruch machte, den gröfsten Theil der damals für einen Mann seines Gewerbes besuchbaren Welt gesehen zu haben. Er wird daher auf den Vignetten, welche in einigen Handschriften an der Spitze der Gedichte eines jeden Troubadours stehen, in der Tracht eines Reisenden dargestellt, mit aufgeschürztem und an seinem Gürtel befestigten Reiserock, einem langen Stock auf der Schulter, an dessen Ende sein Reisegepäck befestigt ist. Für das Alter, den poetischen Charakter und die Stellung dieses Dichters zwischen Wilhelm von Poitou und Marcabrun ist der Umstand wichtig, dafs in der biographischen Notiz gesagt wird, dafs er Verse und Schäfergedichte im alten Stil gedichtet habe, d. h. also, dafs er wie der Graf von Poitou und Marcabrun ursprünglich und zugleich Lieder im Volksstil, Romanzen und Schäfergedichte, gedichtet habe; und dies ist aufserordentlich wahrscheinlich, da wir dergleichen Romanzen und Lieder im Volksstil vom Grafen von Poitou und Marcabrun noch haben, obgleich diese Dichter eigentlich und ebenfalls schon vollständige Kunstdichter sind. Unglücklicher Weise sind uns diese Lieder Cercamon's vollständig verloren gegangen, indem die Handschriften nur

etwa vier Minnelieder und eine Tenzone im höfischen Stil von ihm mittheilen, die beinahe sämmtlich, wie es freilich bei den Liedern der provenzalischen Dichter so oft der Fall ist, auch anderen Troubadours zugeschrieben werden. Bei diesen drei ältesten Dichtern, Wilhelm von Poitou, Cercamon und Marcabrun, und vielleicht auch noch bei Peire von Valeria findet also noch ein Ringen der Volkspoesie mit der höfischen Liederdichtung Statt, während bei den folgenden Troubadours hier und da kaum noch schwache Spuren davon zu finden sind. Erst in der späteren Zeit kommt wieder eine künstliche Art von Schäfer- und Kuhhirtenliedern zum Vorschein, worin ein Gespräch zwischen dem Dichter und einer Schäferin oder Kuhhirtin dargestellt wird, von denen aber die pastoretas oder pastorelas Cercamon's gewifs sehr verschieden waren. Uns bleibt weiter nichts übrig, als den Leser in den Stand zu setzen, diesen Dichter von Seiten seiner *höfischen* Dichtung würdigen zu können, da es uns versagt ist, dies von der anderen, wahrscheinlich noch interessanteren Seite her zu thun. Hierbei wird und mufs es sich herausstellen, wie weit derselbe den allgemeinen Typus dieser Liederdichtung darstellt, und wie weit er den folgenden Dichtern als Muster gedient haben kann. Denn Fauriel fällt über die Minnelieder unseres Dichters kein günstiges Urtheil. Er sagt nämlich: „Diese Stücke sind zu mittelmäfsig, um eine Uebersetzung ertragen zu können; sie haben nichts Originelles, weder dem Inhalt noch der Form nach, und sind offenbar nur ein neuer Gufs, nur eine Art von Umarbeitung der Gemeinplätze der Poesie und ritterlichen Galanterie, die zu seiner Zeit und vor ihm im Umlauf waren.“ Dieses Urtheil ist verkehrt und ohne grofse Ueberlegung nur so leichtfertig hingeworfen. Denn wenn es richtig wäre, so würde es nicht blofs die Lieder Cercamon's, sondern die ganze Minnepoesie überhaupt, sowohl die provenzalische als die deutsche und jede, treffen. Diese ist, und kann ihrer Natur nach nur eine unendliche, ziemlich gleichmäfsige Variation des einen und nämlichen beschränkten Themas sein; die Minnelieder Cercamon's aber finde ich von denen der

besten Troubadours nicht sehr verschieden; daher dieselben auch theilweise einigen der anerkannt ersten, dem Peire Vidal, dem Peire Auvergne und dem Gaucelm Faidit zugeschrieben werden konnten. Uebersetzbar sind die Minnelieder, gleich aller lyrischen Poesie, nicht sehr, weder in Verse noch in Prosa, da ihr Hauptreiz in der Schönheit der Sprache und der Anmuth der Diction besteht. Wer zur Beurtheilung der provenzalischen Liederpoesie nur den subjectiv-modernen oder einen beschränkt nationalen Standpunkt einnehmen kann, der mag dieselbe überhaupt verwerfen, und sich, anstatt an die Anmuth, Zierlichkeit und Einfachheit dieser Art der Poesie, an die Ironie, den Weltschmerz und die Blasirtheit neuerer Dichter wenden; in Cercamon's Gedichten aber kann ich nicht mehr noch weniger Originalität, sowohl dem Inhalt als der Form nach, entdecken als in den meisten übrigen. Ueberhaupt aber habe ich Fauriel in dem Verdacht, dafs er sie gar nicht gelesen habe; denn sonst hätte er am Ende doch nicht zu einem solchen Urtheil gelangen können. Auffallender Weise theilt derselbe in seiner Geschichte der provenzalischen Poesie nie etwas aus den *Handschriften* der Liederdichter mit, obgleich sie ihm in Paris doch zu halben und ganzen Dutzenden zu Gebote standen. Alle seine Belege und Uebersetzungen sind bei ihm nur nach Raynonard's Texten, und dieser theilt von Cercamon so gut wie nichts mit. Woher weifs denn Fauriel, dafs Cercamon die Gemeinplätze der ritterlichen Galanterie, die zu seiner Zeit und vor ihm im Schwange waren, blofs um- und überarbeitete, da wir sie durch Cercamon (natürlich immer vorausgesetzt, dafs die ihm beigelegten Lieder wirklich alle von ihm sind, worüber Fauriel wenigstens keinen Zweifel kund gibt) und ein paar Lieder des Grafen von Poitou doch zuerst kennen lernen? Richtiger wäre es gewesen, wenn Fauriel behauptet hätte, dafs man die nachherigen Gemeinplätze der Minnepoesie, wenn man es sich einmal erlaubt, einen so unehrerbietigen Ausdruck zu gebrauchen, bei Cercamon *schon* vorfinde, dafs er also, als einer der ältesten und ersten, das Original und die anderen die Copisten seien.

Wir werden als Proben vier seiner Lieder mit einer Uebersetzung in Prosa mittheilen, von welchen das erste, aber ohne Uebersetzung, schon im Parnasse Occitanien abgedruckt ist, die drei übrigen aber von uns aus den Pariser Handschriften No. 7225 und 2701 gezogen sind. Das erste *Quan l'aura doussa s'amarzis*, welches im Parnasse Occitanien p. 250 steht, wird in den verhältnifsmäfsig besseren Handschriften 7225 und 2701 Cercamon, im Manuscr. 7226 aber Peire Bremon Ricas Novas zugeschrieben. Das zweite *Ges per lo temps freit no m'irais* schreibt Handschr. 7225 Cercamon zu, Handschr. 7698 dem Peire von Auvergne, die Oxforder mittelmäfsige Handschr. dem Peire Vidal, und die schlechte und ziemlich späte Handschr. in Middlehill dem Gaucelm Faidit. Das dritte *Pois nostre temps comenza a brunezir* schreibt Handschr. 7226 dem Cercamon zu, 7225 dagegen dem Peire Bremon Ricas Novas. Das vierte *Car vei fenir a tot dia* findet sich nur in der einen Pariser Handschr. 2701, und zwar unter Cercamon's Namen. Ein fünftes Stück *Per fin amors ses enjan*, welches in der Handschr. des Vatican 3208, p. 26 als von Pons de Capdueil bezeichnet wird, ist mir nicht zugänglich. Einen Vers davon führt Raynouard Lex. Rom. 3, 530 an.

Das erste Lied stimmt in Ton, Farbe, Geist und Versmafs, wenn auch nicht in der Verkettung der Reime, mit Wilhelm von Poitou's *Mout jauzens me prenc en amar* (Werke der Troubad. ed. Mahn 1, p. 1. Gedichte der Troubad. No. 176) sehr überein. Von diesem letzteren behauptet Diez, dafs es die wichtigsten Charakterzüge der Minnepoesie, die sich später völlig entfalteten, wie in der Knospe, berge. Es ladet daher zu einer anziehenden Vergleichung ein.

Das zweite enthält zwar nothwendigerweise ebenfalls die allgemeinen Gedanken der Minneliederpoesie, aber doch in eigenthümlicher Darstellung und oft sinnreicher Wendung, wie z. B. der dem Dichter täglich neu wachsende Zweig der Freude voller Süfsigkeit, der ihn von Kummer und Thränen entfernt hält, ist. Selbst an sprichwörtlicher Weisheit und an moralisch-philosophischen Reflexionen

fehlt es nicht, wie z. B. die Geifselung der gewöhnlichen Thorheit der Menschen, die gegenwärtige Zeit herabzusetzen, wenn es auch vorher nie eine schönere gab, und des üblichen selbst- und kurzsichtigen Verfahrens, einen Strohhalm oder ein Haar in Anderer Augen zu sehen, und den eigenen Balken nicht zu erkennen.

Indem im dritten Gedicht die Phänomene der Natur, die Jahreszeiten, Sonne und Wetter, Gärten, Bäume und Vögel, wie gewöhnlich nicht zu einer Naturschilderung verarbeitet, sondern nur so nebenher erwähnt und als Einleitung benutzt werden, schreitet der Dichter sogleich zu einer Schilderung des Glückes, Werthes und Lohnes der Liebe fort, und erwähnt insbesondere das Verdienst der Geliebten, die sich nur um würdige Liebhaber, und nicht um reiche Geizhälse oder arme Hochmüthige bekümmere. Zugleich werden die schlechten Troubadours abgekanzelt, die die Liebe herabsetzen, und dadurch die Ehemänner eifersüchtig und die Frauen mifstrauisch machen, wodurch die alte Ritterlichkeit und Liebenswürdigkeit zu Grunde gehe. Zuletzt wird die Filzigkeit der Barone erwähnt, die die Sänger nicht hinlänglich belohnen, ein diesen gewifs sehr wichtiges und daher oft wiederkehrendes Thema.

Das vierte Gedicht ist eine eigenthümliche Art von Tenzone oder Streitgedicht Cercamon's mit einem Troubadour oder Jongleur Namens Guillem (d. i. Wilhelm), dessen Leben und Stellung sich nicht näher bestimmen läfst. Es sind uns auch noch andere Gedichte mit einem Guillem als Verfasser oder Interlocutor überliefert, die aber wahrscheinlich von unsrem Guillem verschieden sind. Ein Guillem als Interlocutor *dieses* Gedichts wird von Raynouard und Diez in ihren Verzeichnissen der Troubadours nicht erwähnt. Es werden in dieser Tenzone nicht wie gewöhnlich zwei einander widerstreitende Sätze vorgelegt, wovon dann der Andere einen wählen und vertheidigen soll, sondern die Anlage ist einfacher. Was der erste Troubadour vorträgt, wird von dem zweiten entweder bestätigt oder widerlegt, oder derselbe wird von ihm auf eine Art getröstet, die eher Scherz und Ironie als Ernst und Ueber-

zeugung ist. Von den drei ersten Strophen hat Cercamon, der hier immer Meister oder Lehrer genannt wird, wie ja auch Marcabrun als sein Schüler bezeichnet wird, die erste und dritte, und der andere die zweite ganz für sich. In den übrigen drei Strophen aber antworten die Dichter einander in rascherer Folge, so dafs ein jeder derselben in jeder Strophe zweimal seine Meinung vorträgt, worauf der andere zweimal Antwort gibt, eine Vertheilung, die ich noch in keiner anderen Tenzone angetroffen habe. Die Form hat hier noch etwas Eigenthümliches und Primitives, obgleich auch die gewöhnliche Art sich schon bei dem oben erwähnten Ebles von Ventadour findet. Es ist gleichsam erst die Tenzone in ihrem Keime und Entstehen. Sinnig ist des Meisters Ansicht, dafs er lieber sicher eine Wachtel als sein Eigenthum haben wolle, als ein junges Huhn in Anderer Besitz und Verschlufs. Dergleichen Aussprüche und Philosopheme der Dichter und Volksphilosophen werden dann nachher zur allgemeinen und sprichwörtlichen Volksweisheit, wie bei uns: „Es ist besser einen Sperling in der Hand zu haben als zehn auf dem Dache,“ welches Sprichwort auch die Provenzalen kennen, und nur etwas anders so ausdrücken: „Besser ist ein kleiner Vogel in der Hand, als ein Kranich, der am Himmel fliegt“ (cf. Mahn, Biogr. der Troub. p. 22).[1]) Sowie die Troubadours in ihren Gedichten oft äufserst treffliche, von eigener Beobachtung ausgehende, nicht erst den Klassikern entlehnte Gleichnisse aufzustellen und geschickt zu verwenden wissen, so ist auch von Cercamon hier das rührende Gleichnifs vom Schwan und dessen im Volksglauben wurzelnden Sterbegesang sehr passend angebracht und ausgeführt worden. Der in unserm Gedicht erwähnte Graf von Poitou, der Cercamon belohnen soll, ist sicherlich kein anderer als der bekannte erste Troubadour, dessen Zeitgenosse Cercamon

---

[1]) Das deutsche Sprichwort lautet bekanntlich auch: Es ist besser ein Sperling in der Hand, als eine *Taube* auf dem Dache. Noch näher steht eine andre Variante, die ich bei Agricola gefunden habe, dem Provenzalischen, nämlich: es ist besser ein Sperling in der Hand, als ein *Kranich* auf dem Dach.
Anmerkung des Herausgebers.

ja noch war. Zum Schlufs bleibe aber ein kritisches Bedenken nicht unerwähnt. Es scheint in dem Gedicht ein Widerspruch gegen Cercamon's in den Biographieen der Troubadours überliefertes Leben vorzukommen. Er spricht nämlich davon, dafs er den andern Sänger in seinem Schlosse beherberge: durch welche Stelle wahrscheinlich auch Millot und Sainte Palaye veranlafst wurden, ihn für einen bedeutenden Ritter zu halten. Dies stimmt aber nicht zu dem in der Biographie angegebenen Stand eines Jongleurs. Es bliebe hier also nur die Alternative: entweder das Gedicht ist nicht von Cercamon, oder Cercamon war kein Jongleur. Vielleicht haben auch italiänische Handschriften das Gedicht und schreiben es einem andern Sänger zu. So viel weifs ich aber jetzt schon, dafs es weder Sainte Palaye noch Raynouard aus einer andern Handschrift als dieser einzigen Pariser (2701) bekannt war. Da jedoch die im Anfange des Gedichtes eröffnete Aussicht auf Belohnung, Prachtpferd und Jahresrente wiederum auch auf keinen Ritter und güterreichen Troubadour schliefsen läfst, so würde sich der Widerspruch wohl am besten dadurch lösen lassen, dafs man unter der Beherbergung oder Gastfreiheit im Schlosse nicht die in seinem eigenen Schlosse verstehe, sondern die Bewirthung und Freihaltung des Schülers oder Jongleurs in dem Schlosse irgend eines Barons oder Grofsen, wo sich Cercamon gerade damals mit ihm aufgehalten hatte.[1])

---

[1]) Der Herausgeber erlaubt sich eine andre Auslegung der betreffenden Stelle vorzuschlagen. Cercamon sagt: Guilhalmi, ben pauc vos costa — Lo mieus ostals del castel. Ich möchte nun die Worte *lo mieus ostals* — meine Beherbergung — in dem Sinne nehmen, der an und für sich auch sich *zuerst* darbietet: „die Beherbergung, die ich *habe*," nicht in dem „die ich dir *gebe*." Diese Auffassung entspricht vollkommen auch der vorausgehenden Rede Wilhelms, welcher da den Meister über sein gutes „Aussehen“ — sei es dafs dieses nun auf seine Kleidung oder auf seinen Körper geht — verhöhnt. Cercamon antwortet ihm in den obigen Worten: Euch geht das nichts an, Ihr habt es mir nicht vorzurücken, denn mein Aufenthalt im Schlosse kostet *Euch* ja nichts. Die *folgende* Rede Wilhelms aber braucht in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Vorausgehenden zu stehn. — Die Stelle zu erklären, kann man auch auf den Gedanken kommen, den Interlocutor Wilhelm selbst als den Ritter anzunehmen, bei welchem Cercamon sich aufhält, wo dann der letztere hier sagen würde: die blofse Gastfreundschaft kostet

I. Parnasse Occitanien, p. 250.

1. Quan l'aura doussa s'amarzis
E 'l folha cai de sul verjan,
E l' auzel canton lor latis;
Et ieu de sai sospir e can
D'amor que-m te lassat e pres:
Et ancar no l'aic en poder.

2 Las! qu'ieu d'amor non ai conquis
Mas las trebalhas e l'afan;
Ni res tan greu no covertis
Com so qu' om plus vai deziran;
Ni tal enveia no fai res
Com aisso qu' om no pot aver.

3. Pero d'un joi m'en esjauzis
D'una, qu' anc re non amei tan.
Quan son ab lei si m' esbaïs
Qu'ieu no sai dire mon talan;
E quan m'en vau, veiaire m'es
Que tot perda 'l sen e 'l saber.

4. Tota la gensor qu'anc hom vis
Encontra leis no pretz un gan;
Quan tot lo segle brunezis,
Lai on ilh es aqui resplan.
Dieus mi respit tro qu'ieu l'agues
O qu'ieu la vei' anar jazer.

5. Ni mor, ni viu, ni no garis,
Ni mal no sent e si l'ai gran;
Quar de s'amor no soi devis,
Ni no sai que n'aurai ni quan:
Qu'en lieis es tota la merces
Que-m pot sorzer o decazer.

6. Totz trassalh e bran e fremis
Per s'amor dormen e velhan;
Tal paor ai que no-m falhis,
No sai pensar com la deman;

Euch nicht viel, so dafs Ihr dessen Euch zu rühmen hättet; ich erwarte auch Geschenke von Euch. Der Gegenstand der Tenzone wäre dann eine Supplik des Troubadour. Dieser Auffassung scheint mir aber der ganze Charakter des Verhältnisses beider, wie ihn ihre Wechselreden hier erscheinen lassen, zu widersprechen.

Mas servir l'ai dos ans o tres.
E pois be leu sabrai lo ver.

7. S'ela no-m vol, volgra moris
Lo dia que-m pres a coman.
Ai! dieus, quan suavet m'aucis
Quan de s'amor mi fes semblan!
Quar mort m'a e no sai per ques.
Qu'ieu mas una no volh vezer.

8. Gaug ai s'ela m'enfoletis
O-m fai muzar o vau badan;
Et es me bel si m'escarnis,
O-m torn atras o-m vauc enan:
Qu'aprop lo mal m'en venra bes
Ben tost, s'a lieis ven a plazer.

9. Per lieis serai totz fals o fis,
O vertadiers o ples d'engan,
O totz vilas o totz cortes,
O treballiers o ab plan deman.
Cercalmon ditz: greu er cortes
Hom que d'amor se desesper.

10. Las! cui que plass' o cui que pes,
Ela-m pot si-s vol retener.

Anm. Str. 2, Z. 4. Parn. Occit. que st. qu'om. Str. 8, Z. 4. P. O. atrac st. atras. Str. 4, 5. Respitar als Verbum fehlt noch in den Wörterbüchern.

Uebersetzung.

1. Wenn die milde Luft rauh wird, und die Blätter von den Bäumen des Gartens fallen, und die Vögel singen in ihrer Sprache, dann seufze auch ich und singe hier von der Liebe, die mich gefesselt und gefangen hält: sie hatte ich noch nicht in *meiner* Macht.

2. Ach! ich habe der Liebe nichts abgekämpft als Trübsal und Kummer; und so schwer wandelt sich nichts, als was man zumeist begehrt; und solche Begier erweckt nichts als was man nicht haben kann!

3. Aber ob einer Freude erfreu' ich mich — ob der Einzigen, der gleich ich nichts auf der Welt liebte. Bin ich bei Ihr, fühl' ich mich so bestürzt, dafs ich nicht weifs meine Wünsche zu sagen; und wenn ich scheide, so dünkt es mir, als verlör' ich Verstand und Bewufstsein.

4. Die Allerschönste, die man jemals sah, acht' ich nicht eines Handschuhs Werth gegen Sie. Wenn die ganze Welt sich verfinstert, dort wo Sie ist leuchtet es noch. Erhalt' mich Gott, bis ich Sie besitze, oder Sie zur Ruhe sich legen sehe.

5. Nicht sterb' ich, nicht leb' ich, nicht bin ich gesund, noch fühl' ich Schmerz auch, und doch hab' ich so grofsen: denn Ihrer Liebe werd' ich nimmer gewahr, und weifs nicht, *dafs* noch *wann* ich sie besitzen werde. Denn in Ihr ruht die Gnade ganz, die mich erhöhen oder stürzen kann.

6. Ich zittere, bange und bebe ob Ihrer Liebe im Schlaf und im Wachen. So sehr fürcht' ich, Sie zu verlieren, dafs ich mir nicht denken kann, wie ich Sie darum bitten soll. Aber dienen mufs ich Ihr zwei Jahre oder drei, dann werde ich gar leicht die Wahrheit wissen.

7. Wenn Sie mich nicht mag, so wollt' ich, ich wäre gestorben den Tag noch, wo Sie mich nahm unter Ihr Gebot. Ach Gott, wie sanft tödtete Sie mich, als Sie den Schein, mich zu lieben, annahm. Denn getödtet hat Sie mich, und nicht weifs ich, weshalb, denn aufser der Einen will ich keine mehr sehen.

8. Freude hab' ich daran, wenn Sie mich zum Thoren macht, oder mich harren und schmachten läfst; und hold scheint es mir wenn Sie mich verspottet, kehr' ich um oder schreit' ich von dannen; denn auf das Böse wird recht bald das Gute folgen, wenn es Ihr nur beliebt.

9. Durch Sie werd' ich ganz falsch oder treu sein, durch Sie wahrhaftig oder voll Trug, ganz bäurisch oder ganz ritterlich, aufdringlich oder schlicht bittend. Cercalmon sagt: schwerlich wird ritterlich sein wer an der Liebe verzweifelt.

10. Ach, wem es auch gefallen, wen es kränken mag, Sie kann mich, wenn Sie will, sich erhalten.

II. Pariser Handschr. 7225.

1. Ges per lo temps freit no m'irais,
Anz l'am tan cum fatz la calor:
Qu'atressi posc aver d'amor
En ivern bon' escharida
Co'l temps quant verdeion li plais;

E n'atent bon' esjauzida,
S'a lei platz que mos ditz acuoill;
Que ja per autra no s'esjau
Mon cor ni a benanansa.

2. Per so trop n'i a de savais;
Qu'anc hom segle non vi meillor,
Si tot s'en fan maint blasmador:
E cel que bon pretz oblida
Sembla-m fols que l'autrui abais;
Et es rasos deschauzida
Qu'om veia 'l pel en l'autrui oill,
Et el sieu no conois lo trau
Per la foudat que-l sobransa.

3. Tant es mos jois fis e verais
E grans qu'anc hom no l'ac maior;
Que de dompnas am la gensor,
Que m'es tant fort abellida;
Qual voilla m'am o so lais,
Qu'eu l'amera a ma vida;
S'il noca se vol eu me voill,
Que d'aitan pois tenir la clau,
Si per lei non ai d'abondansa.

4. Tut jorn perpren e-m creis e-m nais
Uns rams de jois plens de dousor,
Que m'a partit d'ir' e de plor
E-m chapdela si e-m guida
Qu'en als no sojorn ni engrais
Ni ai m'amor establida,
E qui qu'en parle ni-m jangloill,
Us no sap via ni esclau
Ni on mos cors plus balansa.

5. Ges aquella foudatz no-m pais
Anz n'am mais lo pro que l'honor
E celar quo sapchon plusor;
Que fols es que jangla e crida
De dompna ni s'en feing trop gais,
E tenc l'onor per delida;
E mou de follia e d'orgoill
Acel qu'en vol blasme ne lau
Ne bruich de fol qu'es bobansa.

6. Bella domna no-us si' esmais,
Car no ve de vostr' amador,

Qu'eu sui chai ses cor trichador.
Que ja non farai faillida
Ver vos on qu'eu m'an ni m'apais:
Qu' autr' amors m'es avelida;
E sui totz vostres si com suoill:
E si no-us vei ni no-us au
Ades n'ai al cor membransa

Anm. Str. 1, Z. 8 ja fehlt in der Handschr. Str. 3, Z. 9 Handschr. lui statt lei.

Uebersetzung.

1. Gar nicht zürn' ich der kalten Jahreszeit, vielmehr lieb' ich sie so, wie die Wärme; denn ebenso wohl kann im Winter mir der Liebe Glück werden, als zur Zeit wann die Wälder grünen; und holde Freude erwarte ich von ihm, so es Ihr gefällt, die meine Worte anhört; denn durch eine Andre nimmer erfreut mein Herz sich, noch empfängt es Wohlergehen.

2. Zu viel der Schlechten gibt es doch: denn niemals sah man bessere Zeiten, und doch wirft sich zu ihrem Tadler mancher auf; wer aber ächten Werth vergifst, scheint thöricht mir, wenn er Andere verkleinert: und ein schnödes Wesen ist's, in Andrer Auge das Haar zu sehen, und im eignen den Balken nicht wissen, ganz der Thorheit unterthan.

3. So rein, wahrhaftig und grofs ist meine Freude, dafs niemals einer gröfsere hatte; denn ich liebe der Frauen holdeste, die so sehr mir wohlgefällt; was sie auch wolle, sie liebe mich, sie lasse es, ich würde sie lieben mein Leben lang; will sie es niemals, so will ich es: denn über so viel bin ich noch Herr, wenn ich durch sie nicht beglückt bin.

4. Jeden Tag umfängt mich, und wächst mir und sprofst mir ein Zweig der Freude voll Süfsigkeit; der hat mich geschieden von Kummer und Thränen, und leitet und führt mich so, dafs ich wo anders nicht weile, noch gedeihe, noch meine Liebe wohnt, und wer auch darob rede und mich verspotte, nicht einer weifs doch den Weg und die Spur, noch *wo* mein Herz am meisten zagt.

5. Gar nicht behagt jene Thorheit mir, vielmehr lieb' ich mehr als die Ehre den Vortheil und Heimlichkeit, wie die meisten wissen; denn ein Thor ist wer schwatzt und prahlt von seiner Dame und gar verliebt in sie sich stellt, und die Ehre

acht' ich dann für vernichtet: und Thorheit treibt und Hochmuth den, der Tadel oder Lob darob begehrt, und den Ruf eines Thoren, der eitler Schein ist.

6. Schöne Frau, seid nicht in Furcht, denn von Eurem Liebhaber kommt es nicht, hab' ich kein verrätherisches Herz doch, und werde nie gegen Euch fehlen, wo ich auch gehe und mich ergötze; denn jede andere Liebe ist mir verhafst, und ich gehöre Euch ganz, wie immer; und wenn ich Euch auch nicht sehe, noch Euch höre, stets trag ich im Herzen die Erinnerung.

III. Pariser Handschr. 7225.

1. Puois nostre temps comenz a brunezir,
E li verjan son de lor foillas blos,
E del soleil vei tant baissat los rais,
Per que il jorn son escur e tenebros,
Et hom no i au d'auzels chanz ni lais:
Per joi d'amor nos devem esbaudir.

2. Aquest amor non pot hom tan servir
Que mil aitanz no doble 'l guizardos;
Que pretz e jois e tot quant es e mais
N'auran aisil qu'en seran poderos;
Qu'anc non passet covinenz nuls esfrais,
Mas per senblan greu er a conquerer.

3. Per leis deu hom esperar e sofrir:
Tant es sos pretz valenz e cabalos,
Qu'anc non ac soing dels amadors savais,
De ric escars ni de paubr' orgoillos;
Qu'en plus de mil non a dos tan verais
Que fin' amors los deia obezir.

4. Ist trobador entre ver e mentir
Afollon druz e moilliers et espos,
E van dizen qu'amors va en biais,
Per que 'l marrit en devenon gilos
E dompnas son intradas en pantais;
Cui mot volon escoutar et auzir.

5. Cist serven fals fan a plusors giquir
Pretz e joven eloingnar ad estors,
Per que proessa non cug que si mais,
Qu'escarsetatz ten las claus dels baros.

Mainz n'a serratz dinz la ciutat del pais,
Don malvestatz non laissa un issir.

Anm. Str. 4, Z. 6 Handschr. vol st. volon. Str. 5, Z. 3 Handschr. si st. sia, eine Licenz des Metrums wegen. Str. 5, Z. 5 Handschr. del bais, des Kusses, st. del pais, des Landes.

Uebersetzung.

1. Da trübe beginnt das Wetter zu werden, und die Gärten entblöfst ihrer Blätter sind, und so tief die Strahlen der Sonne ich sehe, wodurch die Tage dunkel und finster sind, und niemand mehr hört der Vögel Sänge und Lieder: so müssen durch Freude der Liebe wir uns ergötzen.

2. Dieser Liebe kann niemand so dienen, dafs tausend mal nicht sich verdopp'le der Lohn; denn Preis und Freude und alles was ist, und mehr haben die, so ihrer mächtig sind; denn Keiner übertrat aus Furcht je Verträge, aber durch Verstellung zu erobern wird schwer sein.

3. Für Sie mufs man hoffen und dulden: so ist Ihr Werth herrlich und bedeutend, dafs niemals um schlechte Liebhaber Sie Sorge trug, um reiche Geizige und arme Stolze; denn von mehr als tausend gibt es zwei nicht so Wahrhaftige, dafs treue Liebe ihnen dienen dürfte.

4. Diese Troubadours bethören unter Wahrheit und Lüge Buhlen, Weiber und Gemahle, und reden, die Liebe wandle falsche Wege: so werden die Männer eifersüchtig, die Frauen in Sorgen gestürzt; und Viele horchen und hören auf sie.

5. Diese falschen Diener lassen so Viele wahren Werth aufgeben, und den Jugendsinn entfliehen mit Sturmes Eile, darum glaub' ich nicht dafs Ritterlichkeit noch bestehe, denn Geiz führt die Schlüssel der Barone, manchen schlofs er in der Stadt *des* Landes ein, von wo die Schlechtigkeit nicht Einen läfst herausgehn.

IV. Pariser Handschrift 2701.

1. Car vey fenir a tot dia
L'amor, lo joi e 'l deport,
E no-m socor la clerzia,
Non puesc mudar no-m cofort,
Co fay can conois sa mort

Lo signes que bray e crida
Et en mou son sonet pus fort,
Car li cove fenir sa vida
E plus no i a de conort.

2. „Maistre, si dieus mi valha,
Ben dizetz so que cove;
Mas ja d'aiso no vos calha,
Car li clerc no vos fan be;
Car lo bos temps ve, so cre,
Que auretz aital guazalha,
Que vos dara palafre
O renda que mais vos valha;
Car lo coms de Peitieus ve."

3. Guilhalmi, no pretz mealha
So que-m dizes, per ma fe;
Mais volria una calha
Estreg tener en mon se,
No faria un polhe
Qu'estes en autrui sarralha,
C'atendes la lor merce,
Car soven, so cug, badalha
Qui s'aten a l'autrui be.

4. „Maistre, gran benanansa
Podetz aver, si sofretz."
Guilhalmi, vostra vanansa
Non crei si com vos me dizetz.
„Maistre, car no-m crezetz,
Gran be vos venra de Fransa,
Si atendre lo voletz."
Guilhalmi, tal esperansa
Vos don dieus can vos m'ufretz.

5. „Maistre, n'aiatz coratge
D'efan ni d'ome leugier."
Guilhalmi, sobre bon guatge
Vos creyria volontier.
„Maistre, man bon destrier
An li home de paratge
Per sufertar al derrier."
Guilhalmi, fort brau e salvatge
* * * * * * *

6. „Maistre, josca la brosta
Vos pareis al test novel."

Guilhalmi, ben pauc vos costa
Lo mieus ostals del castel.
„Maistre, conte novel
Aurem nos a pantacosta
Que-us pagarai ben e bel."
Guilh'i, fols es qui-us escosta,
Vos mi pagatz d'autrui borcel

Anm. Str. 1, Z. 2 L'amor fehlt in der Handschr. Str. 1, Z. 7 Handschr. nou st. mou, und per st. pus. Str. 5, Z. 8 fehlt brau, und der ganze neunte Vers. Für beides war Raum gelassen. Str. 6, Z. 1 josca und brosta fehlen in den Wörterbüchern. Für josca bei Rayn. Lex. blofs juscas. Brosta ist unser Borste, mit versetztem r; denn Borste ist steif emporstarrendes Haar. Str. 6, Z. 3 Handschr. ben par pauc st. ben pauc. Str. 6, Z. 5 Conte, Rechnung, fehlt in den Wörterbüchern. Str. 6, Z. 7 Handschr. pagara st. pagarai. Str. 6. Z. 8 Guilhalmi ist zweisilbig zu lesen, daher in der Handschrift auch die obige Abkürzung. Handschr. quieus st. quius. Handschr. escota st. escosta, wie es der Reim verlangt, welches aber dann als poetische Licenz anzusehen ist.

Uebersetzung.

1. Weil mit jedem Tage mehr ich schwinden sehe die Liebe, die Freude und das Ergötzen, und mir nicht beispringt die Geistlichkeit, so mufs ich mich trösten, wie der Schwan, wann er seinen Tod erkennt, der singet und schreiet, und nur um so lauter sein Lied bewegt: denn er mufs endigen sein Leben, und es gibt keine Hoffnung für ihn mehr.

2. „Meister, so mir Gott helfe, gut sagt Ihr, was sich schickt; doch daran lieg' Euch nichts, denn von den Geistlichen kommt Euch nichts Gutes; und es naht die gute Zeit, das glaub' ich, wo solche Gastfreundschaft Ihr finden werdet, die Euch ein Prachtrofs schafft, oder einen Jahrgehalt, der Euch mehr noch gelte: denn es kommt der Graf von Poitou."

3. Wilhelm, nicht eines Knochens Mark selbst schätz' ich, bei meiner Treu, was Ihr mir sagt; lieber möcht' ich eine Wachtel halten fest in meinem Busen, als ein Huhn in Anderer Verschlufs, so dafs auf ihre Gnad' ich wartete; denn häufig, denk' ich, hat das Nachschauen wer an Anderer Gut sich hält.

4. „Meister, grofses Wohlergehen könnt Ihr haben, wenn Ihr ausharrt." Wilhelm, Eurer Prahlerei glaub' ich nicht, sowie Ihr zu mir sprecht. „Meister, warum glaubt Ihr mir nicht; grofses Glück wird Euch aus Frankreich kommen, wenn Ihr

nur drauf warten wollt.“ Wilhelm, solche Hoffnung schenk' Euch Gott, als Ihr mir bietet.

5. „Meister, weder eines Kindes Herz, noch eines Leichtfangs sollt Ihr haben.“ Wilhelm, auf gut Unterpfand würd' ich gern Euch glauben. „Meister, manches gute Roſs haben die Männer von Stande für ein Dulden bis auf's letzte.“ Wilhelm, sehr hart und grausam .....

6. „Meister, bis auf das Haar, erscheint Ihr mit neuem Kopfe.“ Wilhelm, sehr wenig kostet Euch meine Beherbergung im Schlosse. „Meister, neue Rechnung machen wir zu Pfingsten, da werd' ich Euch zahlen gut und schön.“ Wilhelm, ein Thor ist wer Euch anhört, aus eines Andern Beutel zahlt Ihr mir.

C. A. F. Mahn.

Kritische Anzeigen.

Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours par *Albert Lacroix*. (Mémoire couronné au concours institué par le gouvernement belge entre les universités du royaume). Bruxelles, Lesigne 1856. (XXVI, 359 Seiten. gr. 8.)

Wenn wir diesem schon vor zwei Jahren erschienenen Werk hier noch eine ausführlichere Anzeige widmen, so geschieht dies mehr wegen der Bedeutung seines Gegenstandes, als der Behandlung desselben. Denn obschon der Fleifs in der Sammlung des Materials viel Lob verdient, dem Buche einen bleibenden Werth auch sichert, obschon ferner die Behandlungsweise in der Achtung der Chronologie und der genauen Feststellung alles Thatsächlichen als eine wahrhaft historische sich bekundet, obgleich endlich der Verfasser seinen Gegenstand mit wärmster Begeistrung umfafst, die ihn über alle *nationalen* Vorurtheile wenigstens hinweghebt: so vermissen wir doch eine vollkommne Beherrschung des Stoffes sowie eine universellere Auffassung, und die letztere sowohl in ästhetischer als in historischer Beziehung. Für Hrn. Lacroix ist die Form des Shakespeare'schen Dramas das Ideal des modernen Dramas, des Trauerspiels namentlich, überhaupt. Daher erklärt er jede Aussöhnung oder Vermittelung der Racineschen und der Shakespeare'schen Richtung für unmöglich, indem er die im Interesse eines idealeren Stils von einer Staël, einem Rémusat u. A. geforderte Beschneidung der naturalistischen Auswüchse des englischen Dramas als eine blofse Concession jener Kritiker an die zu ihrer Zeit noch *herrschende* ästhetische Parthei des Klassicismus betrachtet, und als eine an sich durchaus unbegründete Forderung verwirft. Die Beschränktheit der ästhetischen Anschauung hat aber die der historischen zur Folge: beides geht Hand in Hand, die erstere kann auch aus der letzteren erwachsen. Sobald wir nämlich die Form des Shakespeareschen Trauerspiels als die letzte, vollendete der modernen Tragödie annehmen, ist die universalgeschichtliche Bedeutuug des französischen klassischen Trauerspiels gar nicht darzulegen: es erscheint dann ganz allein als eine unbegreifliche Verirrung des Geschmacks, über welche nicht nur eine der gebildetsten Nationen sich mehr als zwei Jahrhunderte selbst täuschen konnte, sondern in die auch alle andern Kulturvölker, mehr oder weniger, zeitweise, die französische Tragödie nachbildend, verfielen, und

zwar ohne einen andern Grund, als den servilen Nachahmungstrieb der von der Pariser gesellschaftlichen Bildung beherrschten höhern Klassen. Vielmehr repräsentirt aber die französische Tragödie trotz aller ihr anhaftenden Schwächen eine in dem Entwickelungsgange des modernen Dramas berechtigte Form, deren Berechtigung zu Zeiten so wohl begründet erschien, daſs selbst Völker von nationaler Antipathie gegen Frankreich, wie England und Spanien, die Tragödien der französischen klassischen Schule in Uebersetzungen oder eignen Nachahmungen auf ihre Bühne verpflanzten, ja dieselbe beherrschen lieſsen — obgleich die ärgerlichsten Mängel des französischen Trauerspiels gerade ein specifisches Product französischer Bildung waren, und die Herrschaft derselben doch bei diesen Nationen zu der Zeit weder *so* weit, noch *so* tief ging, um den den französischen Werken gespendeten Beifall aus einer bloſsen Verleugnung der Nationalität zu erklären. Die allgemeine literargeschichtliche Bedeutung der französischen Tragödie hätte also in der Einleitung dargelegt werden sollen, indem ihre Entwicklungsgeschichte im Vergleich mit der des englischen Dramas gezeichnet worden wäre. Von solcher historischen Basis ausgehend, würde der Verfasser sich von vorn herein auf einen unabhängigeren und freieren Standpunkt der Betrachtung erhoben haben, von welchem er den Unterschied der beiden dramatischen Stile auch in noch etwas Anderem gefunden haben würde, als in dem Gegensatze eines künstlichen Idealismus und eines genialen Naturalismus — und keineswegs zum Nachtheile seines Helden Shakespeare. Eine Andeutung freilich gibt der Verf., indem er das englische Drama als ein Kind des frei bewegten englischen Volkslebens im Zeitalter der Elisabeth, das französische Trauerspiel dagegen als den Zögling eines die Nation knechtenden Hofes hinstellt. Aber die Bedeutung dieses Gegensatzes offenbart sich ihm nur in äuſserer formeller Beziehung: in der fessellosen Bewegung dort, in der conventionellen Einschränkung hier. Nicht jedoch weist er den groſsen Unterschied auf — der überhaupt wohl selten klar genug ausgesprochen ist — daſs das Drama Shakespeare's seinem ganzen Wesen nach einen *öffentlichen*, das Trauerspiel Racine's, in dem die klassische Tragödie der Franzosen gipfelt, mit der einen Ausnahme der von den Zeitgenossen deshalb auch verkannten Athalie, einen durchaus *privaten* Charakter trägt. Racine verhält sich in der Beziehung zu Shakespeare, wie Menander zu Aristophanes. Shakespeare behandelt selbst reine Privatverhält-

nisse im Sinne öffentlicher Angelegenheiten, Racine dagegen macht Staatsaffairen selbst zu blofsen Cabinetsintriguen. Romeo und Julie einerseits, Britannicus andererseits können als Beispiele dienen. Skakespeare hat einen entschieden demokratischen, Racine einen ebenso entschieden aristokratischen Zug. Dort drängt sich überall das Volk auf die Bühne, und verlangt gleichsam seinen Theil an der Handlung, die sozusagen immer unter freiem Himmel spielt; hier geht alles in den verschlossenen und verschwiegnen vier Wänden eines Pallastes vor sich. Wie *dieser* Unterschied im Einklang mit all den andern Differenzen des englischen und französischen Trauerspiels steht, kann von uns jetzt nicht ausgeführt werden: ihn aber hier hervorzuheben ist um so nothwendiger, weil die erste Einführung Shakespeare's in Frankreich gerade auf ihn sich wesentlich gründet — so wenig Hr. Lacroix auch dieses anerkannt hat.

Der grofse Vorläufer, man möchte fast sagen Generalquartiermeister der Revolution, *Voltaire* war es, welcher Shakespeare, wie die englische Literatur überhaupt, zuerst in Frankreich einführte. Kaum sind ein paar Spuren englischen Einflusses, die indefs der Fleifs Hrn. Lacroix' gesammelt hat, vor Voltaire zu entdecken. Voltaire, durch aristokratischen Uebermuth nach England gejagt, machte dort die hohe Schule für seine schriftstellerische Laufbahn nach allen Beziehungen durch. Ein Jahr nach seiner Rückkehr, 1730, führte er seinen *Brutus* auf, ein Werk das unter dem Einflufs des englischen Schauspiels, insbesondere des Julius Caesar von Shakespeare, in England selbst entstanden, zuerst zum Theil englisch sogar von Voltaire geschrieben worden war. In der Widmung des Stücks an den Marquis von Bolingbroke erzählt Voltaire selbst, mit welchem „Entzücken" er in dem Shakespeare'schen Trauerspiel Brutus seinen von Cäsars Blut noch triefenden Dolch schwingen, das Römische Volk versammeln und zu ihm von der Höhe der Rednerbühne reden sah. Voltaire versagt es sich nicht, darauf diese Rede übersetzt folgen zu lassen. In derselben Widmung vergleicht er zuerst das französische und das englische Drama. Die englischen Tragiker, sagt er, entbehren jener Eleganz und „conduite régulière", welche den Ruhm des französischen Theaters seit Corneille ausmacht: „aber Eure Stücke, die unregelmäfsigsten auch, haben ein grofses Verdienst, das der *Handlung*. Wir in Frankreich haben manche geachtete Tragödien, welche vielmehr *Conversationen*, als die Darstellung eines *Ereignisses* (événement) sind."

Der Athem der englischen Volksfreiheit, welche damals gerade die noch höhere Frucht der Freiheit des Gedankens zeitigte, war es, der auch von der Bühne Shakespeare's herab Voltaire begeisternd anwehte. Das Schauspiel eines freien, öffentlichen Lebens, wie es jene Scene des Julius Cäsar bietet, entzückte ihn. So ist denn das in England geborne Trauerspiel Voltaire's auch ganz getränkt von politischen Ideen, und ein begeistertes Plaidoyer gleichsam für ein freies Staatsleben. Die Scene ist kein Vorzimmer eines Palastes mehr; der Tarpejische Felsen ist dargestellt, das Capitol im Hintergrund, zur Seite das Haus der Consuln, ein Altar in Mitten, um den die Senatoren versammelt sind: die beiden Consuln der jungen Republik empfangen hier den Gesandten Porsenna's. Welch eine andere Exposition, als die hergebrachte der französischen Tragödie! Die *formellen* Freiheiten aber, die hier sich Voltaire nahm, erscheinen hier blofs *im Gefolge* der freieren Auffassung des wirklichen Lebens, von dem ein Abbild die Bühne ist. Dies hat Hr. Lacroix nicht hervorgehoben, obgleich hiervon wesentlich die Wirkung des Shakespeare'schen Einflusses abhing. Nicht war es die geniale Freiheit des *Künstlers* Shakespeare, die Voltaire, wie die Dichter *unsrer* Sturm- und Drangperiode, begeisternd ergriff, und die allein zu einer vollen Umgestaltung der Tragödie führen konnte. Noch in demselben Jahre ja, wo Voltaire von England in das Vaterland zurückkehrte, wo also die dort empfangnen Eindrücke am frischesten waren, trat er als Ritter für die drei Einheiten gegen den ästhetischen Revolutionär Lamotte in die Schranken; nicht minder erkennt er sie in der mehr citirten Widmung als règles fondamentales des Theaters an, während er doch da eingesteht, dafs die Gesetze des *Anstands* immer ein wenig willkürlich seien. In dieser letztern Kategorie eroberte Voltaire dann auch, und zwar im Hinblick eben auf Shakespeare, mit der Zeit ein paar vereinzelte Freiheiten dem französischen Hoftrauerspiel; so wagte er es in dem Eryphile und der Semiramis die Bürger des Schattenreiches unter den handelnden Personen aufzuführen, und was Shakespeare selbst nimmer gewagt, bei hellem lichten Tage; so brachte er im Cäsar einen Mord auf die Bühne, während bis dahin nur der Selbstmord dort hoffähig war, so hatte er die Dreistigkeit in der Adelaide du Guesclin zwar nicht ein Schlachtfeld, doch einen, den Arm in der Schärpe tragenden Verwundeten und einen blinden, als blofses Signal gefeuerten, Kanonenschufs zu introduciren. Aber es dauerte lange,

ehe das Publikum an solche Kühnheiten selbst sich gewöhnte, die im Anfange als wahre Frevel gegen die Wohlanständigkeit ausgepfiffen, sogar den gänzlichen Durchfall des neuen Stückes, wie es mit der Adelaide z. B. geschah, zur Folge haben konnten. Indem dagegen Voltaire den durch eine bornirte Kritik einst der französischen Bühne octroyirten Götzendienst der drei Einheiten bestehen liefs, und höchstens rücksichtlich der Einheit des Ortes durch eine eigenthümliche Construction der Dekoration — wie aber schon Corneille vor dem Cid, in seiner Medea z. B. gethan — die Strenge des Gesetzes zu mildern suchte: vermochte der Einflufs Shakespeare's, wie er in der angezeigten Richtung auf Voltaire bei der Abfassung des Brutus auch eingewirkt, doch nicht bei ihm zu einer tieferen Reform der französischen Tragödie im Allgemeinen zu führen. Dies zeigte sich schon in dem *Brutus* selbst, dessen Entwickelung doch seiner Exposition keineswegs entspricht. Die klassische Tragödie Frankreichs war ein in sich abgeschlossenes, kunstvoll, obschon künstlich, zusammengefügtes *System*, welches die Einheiten gleich eisernen Reifen festhielten. Dieses System liefs also Voltaire in seiner Ganzheit bestehen, aber er hauchte ihm, und zwar unter dem Einflusse Shakespeare's, ein neues Leben ein. Von besonderer Wichtigkeit in dieser Beziehung war, dafs er das Bereich des Stoffes erweiterte, indem er das Mittelalter und die nationale Geschichte darin aufnahm: wurden freilich solche Stoffe auch nicht in dem Sinne des öffentlichen Lebens behandelt.

Erst funfzehn Jahre aber, nachdem Voltaire zuerst auf den grofsen Britten hingewiesen, begann die erste französische Uebersetzung seiner Werke in dem Théâtre anglais von Delaplace zu erscheinen. Nur eine Anzahl Stücke indefs, wie Othello, Heinrich VI, Richard III, Hamlet, Macbeth, sind hier, obschon mehr oder weniger frei und mit mannigfachen Auslassungen, namentlich der komischen und der Volks-Scenen, wirklich übertragen, von 26 Stücken dagegen ist eine blofse Analyse gegeben. In einer einleitenden Abhandlung über das englische Theater erkennt der Uebersetzer die Gröfse Shakespeare's schon vollkommen an, wenn er auch die Mischung des Komischen und Ernsten, und die Unanständigkeiten, die der Naturalismus Shakespeare's sich erlaubte, tadelt. Die Abhandlung Pope's über Shakespeare war offenbar sein ästhetischer Führer. So unvollständig diese Uebersetzung nun auch war, so wenig geschmackvoll im Stil, durch den Schwulst namentlich, der ihn entstellte, den-

noch machte sie schon keine geringe Wirkung im Publikum; Shakespeare — was auch Voltaire immer wieder anerkennen mufste — langweilte nicht, wie so mancher der schwachen Nachfolger Racine's, und den Franzosen vor allen Nationen ist ja das *genre ennuyeux* verhafst. Shakespeare fafste also immer mehr Fufs in Frankreich. Der wahre Fürst der französischen Literatur damals, Voltaire, kam stets von Neuem auch als Kritiker auf ihn zurück. Im Anfang der sechziger Jahre hielt er es schon für nöthig, Corneille gegen den Ruhm Shakespeare's in Schutz zu nehmen. Allerdings gab die *englische* Kritik, welche den letztern über den erstern erhob, zunächst dazu die Veranlassung. Voltaire, indem er in seiner Schrift von Frankreich und England an Europa appelliren will, gibt da eine wörtliche Uebersetzung der drei ersten Akte des Julius Caesar — aus dem er übrigens die berühmten Grabreden in seine eigne Tragödie, La mort de César, aufzunehmen, seiner Zeit ganz und gar nicht verschmäht hatte — um nun zu einer Vergleichung mit Corneille's Cinna die gebildete Welt aufzufordern: das tertium comparationis war die Verschwörung! Dieser Appellation liefs er unmittelbar — unter dem Namen Jérôme Carré — eine andre folgen, die er selbst auch als solche *betitelte*, eine Abhandlung über das englische Theater. Hier wird denn in einer Analyse des Hamlet Shakespeare hauptsächlich aus dem Gesichtspunkt der Wohlanständigkeit, die ein so wesentliches Moment der französischen Hoftheaterkritik bildete, und deren Strenge Voltaire selbst empfindlich erfahren, dem Dichter des Cinna gegenüber geprüft — und an das Kreuz geschlagen. Damit beginnt Voltaire's Feindseligkeit gegen Shakespeare, die mit dem Einflufs des letztern zugleich von Jahr zu Jahr zunimmt, ein wahrer Gradmesser desselben. Nur zu richtig ahnte Voltaire, dafs der wachsende Glanz dieses fremden Gestirns, dessen Einwirkung er selbst so sehr erfahren, das Herannahen einer neuen Literaturepoche verkündete, die der Herrschaft des Klassicismus, an den sich auch seine Lorbeeren knüpften, ein Ende mache. Die Bedeutung Shakespeare's für das französische Theater geht meines Erachtens von jetzt an in seiner grofsen Bedeutung für die französische Literatur überhaupt auf, welche darin aber wesentlich besteht, dafs er Frankreich dem Einflufs der germanischen Dichtung überhaupt zuerst erschliefst. Shakespeare ist eine ächt und rein germanische Natur, was keineswegs von allen englischen Dichtern gilt, von denen manche auch das romanische Element dieser Mischnation

vertreten; so war Shakespeare berufen in Frankreich auch der *deutschen* Poesie die Bahn zu brechen. Und der Einflufs von dieser vollendete erst die Umgestaltung der französischen Dichtung, ein Einflufs, der zu einem Theil freilich indirect auch durch die englischen Romantiker, einen Scott und Byron, vermittelt ward. Andrerseits ist es zugleich Shakespeare wieder, der an der Emancipation der deutschen Dichtung von der Herrschaft des französischen Klassicismus einen so grofsen Antheil hat. So erwächst in der modernen Welt der Fortschritt auch in dem Gebiete der Dichtkunst nur aus einer Wechselwirkung der Nationen.

Die Opposition Voltaire's gegen Shakespeare aber schadete nichts: der Respekt, den der grofse Britte ihm selbst eingeflöfst, leuchtete auch zwischen seinen feindseligsten Aeufserungen durch; konnte er es doch bei alle dem nicht unterlassen, wieder und wieder sich dessen zu rühmen, zuerst mit Shakespeare Frankreich bekannt gemacht zu haben. Ende der sechziger Jahre schon beginnt die Ducis'sche Bearbeitung Shakespeare's, in welcher gerade der von Voltaire so mifshandelte Hamlet den Reigen eröffnet. Das war die Frucht des Carré'schen Appels. Hat Ducis auch, von einzelnen Stellen, Bildern und Gedanken abgesehen, die Shakespeare'schen Stücke blofs stofflich benutzt, und diese Stoffe in das ihnen ganz feindselige strict bewahrte System der französischen Tragödie einpressend, sie zum Theil wahrhaft verunstaltet: so sprach doch sowohl der individuelle Genius Shakespeare's, noch mehr aber überhaupt die romantische Phantasie des germanischen Nordens aus den Nach- und Umdichtungen Ducis' noch laut genug, um eine Sehnsucht nach dieser fremden idealen Welt, und eine Unbefriedigtheit mit dem Bestehenden, dem Klassicismus, dessen letzter genialer Vertreter nun im poetisch unproductiven Greisenalter war, in den Gemüthern der Jugend zu erwecken. Zu derselben Zeit begann in Frankreich sogar die *Kritik* schon, auf das Studium Shakespeare's hin dem dramatischen Klassicismus den Krieg zu erklären, in den Abhandlungen Arnaud's von Bacular und Mercier's. Beide bekannten sich, zumal der letztere, als begeisterte Verehrer des grofsen englischen Dichters, an dessen Uebersetzung und Bearbeitung sich beide auch versuchten. Sie forderten zu seiner Nachahmung auf, damit man den Weg der „Routine“ verlasse, und Naturwahrheit an die Stelle manierirter Künstelei, wie sie den Kunst-Epigonen eigenthümlich ist, trete. Das *Drame*, dieses „neue

Genre“, in welchem jetzt in dem Zeitalter des Verfalls der *Tragédie* nur ein altes Genre aus der Epoche der Entwicklung der letztern wieder auflebt (was man nicht erkannt hat, auch Hr. Lacroix nicht), die *Tragi-comédie* nämlich, die einstige Rivalin der Tragödie, dies Drama wurde von jenen Kritikern als die Form des Schauspiels bezeichnet, die für die Zukunft den Platz der Tragödie einzunehmen habe. Arnaud wie Mercier, beide wiesen zugleich — was nur eine von uns oben ausgesprochene Ansicht bestätigt — bereits auch auf das deutsche Theater, als dem Muster Shakespeare's erfolgreich nacheifernd, mit Lobsprüchen hin. Einen Bundesgenossen fand diese Kritik übrigens in den Vertretern des bürgerlichen Rührstücks, das auch unter englischem Einflufs, obwohl keineswegs unter dem Shakespeare's, in Frankreich sich entwickelt hatte, in einem Diderot und Beaumarchais, welche auch als Kritiker, obwohl von einem andern Standpunkt, denselben Gegner bekämpften.

Das Jahr 1776 macht in dieser Geschichte des Shakespeare'schen Einflusses in Frankreich Epoche. In demselben begann die Letourneur'sche Uebersetzung, die erste *vollständige* französische Shakespeare's, zu erscheinen, und zwar auf eine Subscription, welche die Namen des Königs und der königlichen Familie an der Spitze trug, also schon dadurch eines grofsen Erfolgs sicher war. Und in der Einleitung erhob doch der Uebersetzer Meister William über Corneille und Racine zum „Gott der Tragödie“, und verlästerte, dem ganz entsprechend, das dreieinige Fundamentalgesetz! Aber der letzte der grofsen Tragiker von der alten französischen Schule lebte noch. Voltaire's Zorn kannte nun keine Grenzen mehr; seine Eitelkeit war auf das tiefste verletzt, aber auch sein Nationalgefühl. Ein Zeitalter der Barbarei breche an: rief er aus, freilich für den eignen Nachruhm zugleich zitternd. Denn dieses Ungeheuer, wie er Shakespeare jetzt nannte, habe eine Parthei in Frankreich — die ganze Jugend von Paris stehe auf seiner Seite! — Dieselbe Macht, die einst den Kultus der drei Einheiten wahrhaft begründet und über seinen Ceremonien gewacht, sollte nunmehr durch ihre Autorität ihn auch beschirmen. Voltaire wandte sich an die Akademie. In der feierlichen Sitzung derselben liefs er durch D'Alembert ein Schreiben vorlesen, in welchem er Shakespeare und seinen lobpreisenden Uebersetzer an den Pranger stellen wollte, indem er aus verschiedenen Stücken eine Blumenlese von Zoten, die Letourneur unterdrückt hatte, zum besten gab, und dann an die Akademie

die Aufforderung richtete, zu urtheilen, ob die Nation, die eine Iphigénie und Athalie hervorgebracht, diese für solche Schauspiele aufgeben sollte, und ob der so lange wegen seines Anstands (politesse) und seines Geschmacks berühmte *Hof* in eine Bier- und Branntweinschenke sich umwandeln, der Palast einer tugendhaften Königin eine Stätte der Prostitution sein solle!

Nicht lange über ein Dezennium — und dieser Hof, dessen Schicksal Voltaire so eng mit dem der Tragödie verknüpfte, war verschwunden, verschlungen von den Wogen der Revolution. Die französische Tragödie aber bestand fort mit allen ihren höfischen Convenienzen. Indessen verdankte sie die Erhaltung ihres siechen Daseins weder Voltaire's schimpfender Polemik, noch der altfränkischen Kritik seines Schülers Laharpe. Von wie geringer Wirkung Voltaire's Anklage gegen Shakespeare auf die Akademie selbst gewesen, zeigt wohl die Wahl Ducis' zu seinem Nachfolger. Das klassische Trauerspiel aber mufste sich erhalten, so lange die Umgestaltung der Literatur überhaupt unter dem Einflufs des Auslands sich nicht vollendet hatte. Zunächst beschäftigte die Revolution den Genius der Nation zu sehr auf politischem Gebiet. Das bedeutendste poetische Talent, das dem literarischen Fortschritt und Shakespeare huldigte, was jetzt schon fast eins ist, André Chénier wurde ein Opfer der Guillotine, während sein Bruder, Marie Joseph, ebenso reactionär in der Literatur, als revolutionär in dem Staatsleben, als begeisterter Anhänger Voltaire's die Polemik desselben gegen Shakespeare fortsetzte, auch in seinen Dramen trotz des revolutionärsten Inhalts die überlieferte akademische Form, ja selbst die Hofetiquette auf das strengste bewahrend. Napoleon's Herrschaft aber gab dem Klassicismus eine neue Weihe. Dem Soldatenregiment sagte die Disciplin der französichen Tragödie zu, dem Wiederhersteller prunkender, leerer, die Masse blendender Formen ihre Hofetiquette, die keinen Mann aus dem Volk je zu Worte kommen liefs, solche vielmehr nur als gehorsame stumme Statisten vorführte. Der offizielle Theaterkritiker des Kaiserreichs, Geoffroy, ging noch über einen Laharpe und Chénier zurück, indem er sogar Voltaire, „den Affen der Engländer", wie einen Abtrünnigen behandelte. Man kann sich leicht denken, wie er über Shakespeare selbst urtheilte. — Die Feldherrnthaten Napoleon's aber wirkten ganz anders, obwohl mittelbar nur, auf die literarische Entwicklung Frankreichs ein. Seine Kriege brachten die Nationen in die lebhafteste Berührung; war diese eine feindselige auch,

doch sie lernten sich kennen; ein Austausch von Ideen und Anschauungen erfolgte. Vorzüglich Deutschland, welches auch eine Revolution, obwohl nur im Reich der Ideale, durchfochten, wurde damals erst den Franzosen wahrhaft erschlossen. Mehrere Dramen von Schiller waren bereits stofflich benutzt, nachgeahmt, frei übertragen. Schon wurde Schiller's Name mit dem Shakespeare's verknüpft. Er ward ihm ein mächtiger Bundesgenosse. Ein bedeutendes Werk aber eröffnete zuerst einen weiten und umfassenden Blick auf unsre klassische Literatur überhaupt, indem es, mit Begeisterung geschrieben, ihrer nationalen Eigenthümlichkeit in vieler Beziehung gerecht ward, und die Unabhängigkeit des Gedankens sowie die aller äufsern Fesseln, zumal des Herkommens, bare, freie Bewegung der Phantasie, welche Eigenschaften in so manchem deutschen Meisterwerk glänzen, Frankreich empfahl. Es war das Buch der Staël über Deutschland. Die Ideen und Anschauungen, die es verbreitete, haben vorzugsweise zuerst in Frankreich der Romantik den Boden bereitet. Selbst der Name und Begriff der *littérature romantique* datirt sich dort von diesem Buche. Seiner Veröffentlichung folgte auf dem Fufse die Uebersetzung der Vorlesungen A. W. Schlegel's über die dramatische Literatur (1814). Der Kultus Shakespeare's bekam nun zugleich mit dem wachsenden Einflusse der deutschen Dichtung und Kritik einen neuen Aufschwung: wie denn die Staël schon auf jenen so häufig Bezug nimmt. Die Geschichte des Einflusses Shakespeare's auf das Theater wie auf die Literatur Frankreichs überhaupt fällt jetzt mit der Entwicklungsgeschichte der romantischen Schule während der Restauration durchaus zusammen. Gedenken wir also nur kurz der wichtigsten Daten, die ganz unmittelbar Shakespeare betreffen. 1821 erschien eine neue, weit bessere Uebersetzung, als die früheren, die von Guizot, Barante und Pichot: in der Einleitung gab Guizot eine Kritik Shakespeare's von einem wahrhaft historischen Gesichtspunkt, die zugleich eine Anklage gegen den „überlebten“ Klassicismus enthielt. Die Dichtkunst mufs zugleich mit den Wandlungen der nationalen Kultur sich fortentwickeln; das Schauspiel, aus dem Volke geboren, mufs für das Volk sein: das waren Guizot's Forderungen. 1822 folgte eine neue verbesserte Auflage von Letourneur's Uebertragung. 1823 erscheint Stendhal's Etude sur Racine et Shakespeare, eine begeisterte Apologie der Romantik zugleich — während in demselben Jahr noch einmal die Akademie gegen den grofsen Britten zu Felde zog (in der

Rede Auger's). 1824 die Gründung des *Globe*, der die Romantik und Shakespeare zugleich verfocht; 1827 ein englisches Theater in Paris, diesmal durch die ausgezeichnetsten Schauspieler, einen Kemble an der Spitze, vertreten, die den unverfälschten Shakespeare in seiner eignen Sprache einem staunenden Publikum vorführen. Und dasselbe Jahr noch, wo Shakespeare selbst also die französische Bühne betrat, erschien *Hugo's Cromwell* — das erste dramatische Erzeugnifs der romantischen Schule.

Wir haben bis hierhin in einer freien Reproduction, nicht ohne einen Blick in die Quellen selbst zu werfen, den Hauptinhalt des vorliegenden Werkes kurz gezeichnet; der Verf. verfolgt seinen Gegenstand aber noch weiter, indem er auch der folgenden Leistungen der Romantiker, denen ja Shakespeare zugleich mit Schiller ein Vorbild war, sowie der in Frankreich seitdem herausgekommenen Nachahmungen, Uebersetzungen und den Shakespeare betreffenden kritischen Arbeiten bis auf die *neuste* Zeit selbst gedenkt, das Material überall mit sorgfältiger Umsicht sammelnd. Der Raum erlaubt uns nicht, ihn weiter zu begleiten: auch tritt, seit dem Siege der Romantik wenigstens, keine neue Phase in dieser Geschichte des Shakespeare'schen Einflusses ein, welche von historischer Bedeutung wäre.

Für eine Universalgeschichte der modernen Literatur, die den Fortschritt der literarischen Entwicklung aus der Wechselwirkung der einzelnen Nationalliteraturen der europäischen Kulturvölker auf einander darzulegen hätte — ein Werk, das unsre Zeit noch zu erwarten hat — ist das Buch immer eine wichtige Vorarbeit trotz der schon angedeuteten Mängel der Darstellung. Der Gegenstand indefs bot, das darf man nicht vergessen, auch mannigfache Schwierigkeiten dar. Am nachtheiligsten für die Komposition war meines Erachtens der Fehler, dafs der Verf. zwischen einem *directen* und einem *indirecten* Einflusse Shakespeare's nicht gehörig unterscheidet — indem ich unter dem letztern einen solchen hier verstehe, der zunächst die französische Literatur überhaupt traf. *Wie* dieser Unterschied sich aber geltend macht, zeigt unsre Analyse. Vielleicht hat sich der Verf. zu genau an die *Worte* der Preisfrage gehalten. — Die Darstellung würde ferner übersichtlicher geworden sein und einen festern Gang eingehalten haben, wenn Hr. Lacroix nicht öfters zu weitläufig geworden wäre, und mitunter ganz unnöthiger Weise. Es finden sich rhetorische Excurse, Exclamationen und Declamationen ganz subjectiver Natur, die dem historischen Stile fremd

bleiben müssen. In der Analyse einzelner Werke wird zu sehr in's Detail eingegangen; ebenso hätte mit den Citaten sparsamer verfahren werden können, um so mehr als der Verf. sie nicht in Anmerkungen unter den Text verweist, sondern in diesen selbst aufnimmt. Diese Uebelstände könnte eine neue Auflage, welche das Werk verdiente, beseitigen.

A. Ebert.

Il Sirventese di *Ciullo d'Alcamo*, esercitazione critica del dott. *Giusto Grion*. Padova, Prosperini, 1858. (24 Seiten. 4.)

Il trattato della Sfera di Ser *Brunetto Latini* ridotto alla sua vera lezione e illustrato con note critiche, e sistema di cronologia tratto dal tesoro di Brunetto Latini per cura di *Bartolomeo Sorio*, P. D. O. di Verona. Milano, Boniardi-Pogliani, 1858. (XIV und 74 Seiten. 8.)

Zur Kunde der altitalienischen Literatur sind im Monate Juni zwei willkommene Beiträge erschienen. Erstens gab Hr. *Giusto Grion*, Professor am Gymnasium zu Padua, bei Gelegenheit seiner Promotion zum Doctor der Philosophie das bekannte Lied des Ciullo d'Alcāmo wieder heraus und begleitete dasselbe mit einer Einleitung. In dieser versucht er zunächst die Zeit der Abfassung des Gedichts zu bestimmen. Die zuerst von Mongitore, dann von Tiraboschi ausgesprochene, und von den meisten Literatoren, obwol nicht ohne Rückhalt, wiederholte Ansicht: es müsse das Lied *vor* 1193 gesetzt werden, ist schon durch die Bemerkung Nannucci's, dafs in demselben der *Agostari* (augustales) Erwähnung geschieht, widerlegt worden, einer Münze die erst unter Friedrich II. eingeführt wurde. Die Stelle aber, auf die sich Tiraboschi besonders stützte, V. 28 „se tanto aver donassimi quant' *ha* lo Saladino", und über die von de Angelis und von Nannucci nur mit der Vermuthung eines geschichtlichen, oder handschriftlichen Fehlers hinausgegangen wurde, wird, meiner Meinung nach, sehr glücklich von Hrn. Grion dadurch erklärt, dafs er statt *a au* liest, welche Form als Aorist zu betrachten ist (= lat. *habuit*, vgl. altfr. *aut*). Während Nannucci aber ohne genügenden Grund das Lied um 1222 setzt, nimmt Hr. Grion an, dafs es später als 1231 verfafst worden sei, da nach der bekannten Stelle Rich. Sanc. Germ. erst in diesem Jahre die Agostari geschlagen wurden — eine Bemerkung, die übrigens schon

von Cantù im ersten Bande seiner Storia degl' Italiani gemacht worden war. Dafs andrerseits dies Gedicht, in dem man den Kaiser leben läfst, der durch seine Gesetze den Gewaltthätigkeiten der Barone Schranken setzte, nicht nach dem Todesjahre Friedrich's II. verfafst sein kann, ist einleuchtend. Zwischen 1231 und 1251 also mufs unser Gedicht fallen. Das Datum noch näher zu bestimmen, versucht Hr. Grion eine Conjectur, indem er geschichtliche und literarhistorische Momente in Betracht zieht. Die erstern sind schon an und für sich ziemlich schwach; er sagt: „ich bin der Meinung, unser Gespräch sei nicht *vor* 1249 geschrieben worden — in welchem Jahre der Kaiser nach einer fünfjährigen Abwesenheit in sein Reich zurückkehrte und durch strenge Mafsregeln gegen den Herzog von Spoleto, den Bischof von Cefalù u. s. w. seinem Ansehn Achtung verschaffte — und zwar vielleicht im Jahr 1246, als nach vollständiger Ueberwindung der aufrührerischen Barone der Kaiser die Frauen der Verschwornen in das Gefängnifs warf, welche nie mehr zum Vorschein kamen". In welchem geschichtlichen Zusammenhange diese zwei Thatsachen aber mit der einfachen Anspielung auf die durch die Constitutiones Siculae gewährleistete Sicherheit gegen Gewaltthaten stehen sollen, ist kaum einzusehen. Hr. Grion sucht aber die möglichst späte Verlegung des Gedichts auch durch eine literarhistorische Angabe zu begründen. Der gelehrte erste Custos der Vaticana einst, Leone Allacci, sagt nämlich in der Vorrede zu den von ihm herausgegebenen Poeti antichi, Napoli 1661: er habe in einigen in der Vaticana aufgefundenen handschriftlichen Bemerkungen des Angelo Colocci († 1547, nicht wie irrthümlich bei Grion 1538) folgende Worte gelesen: „ich finde Niemand, der vor Ciullo geschrieben hätte". Wohl gebe es Einige, die aus Colocci die Nachricht entnommen haben wollten, Ciullo gedenke irgendwo des Fra Guittone d'Arezzo und Jacopo da Lentino; er aber (Allacci) habe trotz eifriger Nachforschungen in dem handschriftlichen Nachlasse Colocci's, freilich nur unzusammenhängenden Collectaneen, nichts dergleichen auffinden können. Aber von vorne herein schon sei diese dem Colocci zugeschriebene Behauptung als untergeschoben zu betrachten, denn sie stehe in geradem Widerspruche ja mit der oben citirten. So weit Allacci. Wir bemerken hierzu, dafs jene angebliche Stelle des Ciullo auch noch bis heute von niemandem gelesen wurde. Wenn also Hr. Grion sagt, dafs er durch sein grofses Vertrauen auf Colocci bewogen, den Ciullo als einen Zeitgenossen des Fra

Guittone betrachte, und deshalb sich veranlafst findet, das Gedicht so spät als möglich zu setzen, so glaubt er eigentlich nur einer angeblichen Behauptung Colocci's über angebliche Verse des Ciullo — beide durch keine handschriftlichen Belege beglaubigt — und widerspricht dagegen einer wirklich vorhandenen Bemerkung eben seines Gewährsmannes Colocci. Seine ganze Beweisführung ruht also auf zu schwachen Gründen, als dafs sie auch nur halbwegs haltbar wäre, und es bleibt somit die genauere Bestimmung des Datums bis auf weitere Forschungen dahingestellt.

Ich gehe nun zur Besprechung des Textes über. Unser Gedicht findet sich gedruckt a) bei Allacci, Poeti antichi, S. 287 und 408, daraus fast wörtlich abgedruckt in den verschiedenen Bearbeitungen des Crescimbeni, b) in den Poeti del I. Secolo, Firenze 1816, I, 1 ff., c) bei Nannucci, Manuale della lett. ital. I. Ausgabe, Firenze 1845, I, 1 ff., d) bei Nannucci, Man. II. Ausgabe, Firenze 1856, I, 1 ff. Abdrücke, meistens fragmentarisch, in verschiedenen Anthologien, Handbüchern der Literatur u. s. w. sind natürlich hier nicht zu erwähnen [1]). Specielle Andeutungen über die Handschriften, die den verschiedenen Ausgaben unseres Gedichtes zu Grunde lagen, fehlen durchaus: die Herausgeber begnügten sich vielmehr, in den Vorreden zu ihren Sammlungen ihre Quellen nur im Allgemeinen anzugeben. Selbst Nannucci, der sich bei seiner zweiten Ausgabe eigens für Ciullo's Lied neues handschriftliches Material verschaffte, sagt nur, dieses rühre aus „Codici vaticani" her. Bei Allacci ist der Text an manchen Stellen lückenhaft, an vielen sehr verdorben, oft aber von einer ächt alterthümlichen Färbung. Die angezeigte Ausgabe von 1816 füllt jene Lücken aus, bietet manche Berichtigungen, pafst aber Orthographie und Formen der florentinischen Mundart bedeutend an. Nicht unwesentliche Verbesserungen brachte Nannucci in seiner zweiten Ausgabe, ohne jedoch einen Text zu liefern, der in Bezug auf Interpretation nicht noch viele Schwierigkeiten darböte. Die etwas wunderliche Gestalt des Gedichtes, in dem sich Formen der verschiedensten Dialecte bunt durch einander geworfen finden, mufste schon lange die Vermuthung rege machen, es sei von Abschreibern, die eine von der des Textes verschie-

---

[1]) In einem Florilegio di poesie liriche, Firenze 1847, soll unser Gedicht von dem bedeutenden Literarhistoriker Emiliani-Giudici herausgegeben und erklärt worden sein: ich kenne das Buch nicht, auch Hr. Grion erwähnt es nicht.

dene Mundart sprachen, mehrfach verändert worden. Die Bemühungen der Toscaner dann, ihre Mundart, oder vielmehr die zu ihrer Zeit allgemein gewordene Schriftsprache in dem Gedicht hervortreten zu lassen, verschlimmerten natürlich die Sache nur: sie setzten eben geflissentlich im Drucke fort, was die Abschreiber fast unwillkürlich in der Schrift verbrochen hatten. Ein neuer Herausgeber hätte also vor Allem die Handschriften zu Rathe zu ziehen, um auf ihrer Grundlage seine Ansicht über dieses wichtige Denkmal zu bestimmen und einen wahrhaft kritischen Text zu erstreben. Wie sehr in jeder Beziehung die genaue Prüfung der Quellen nöthig ist, zeigt am besten der Umstand, dafs die so oft besprochenen und für die Zeitbestimmung so wichtigen *Agostari* erst in der Ausgabe von 1816 zum Vorschein kommen: bei Allacci und Crescimbeni ist vom betreffenden Verse nur der Anfang zu finden. Hr. Grion aber begnügte sich mit der einfachen Andeutung Dante's (Vulg. eloq. I, 6): die Sprache unseres Liedes sei „vulgare Sicilianum, scilicet quod proditur a terrigenis mediocribus“, um dasselbe darauf hin, ohne irgend eine handschriftliche Quelle dafür zu besitzen, ganz in's Sicilische gleichsam zu übertragen. Dafs das Gedicht dadurch an Anmuth und Liebenswürdigkeit gewonnen, ist nicht zu läugnen, es fehlt aber die wissenschaftliche Begründung; und die Arbeit kann wohl als Beweis des Scharfsinnes dienen, einen kritisch gesicherten Text liefert sie nicht. Der trefflichen Verbesserungen im Einzelnen sind jedoch nicht wenige: so war Hr. Grion z. B. im Stande, durch blofse Beobachtung der Rythmusgesetze, eine Reihe von Versen zu verbessern, und eine bisher nicht genügend gewürdigte alte Verbalform zur Geltung zu bringen: die Form des lateinischen Plusquamperfectum indicativi nämlich, das, wie im Provenzalischen und noch heute im Spanischen, in der Bedeutung des Imperfectum conjunctivi (Conditionalis) auch in der altitalienischen Sprache einige Zeit noch sich erhielt, um später allerdings hier ganz zu erlöschen. Solche Stellen sind z. B. V. 9, 12, 23 u. s. w. Schön ist die Variante des 2. Vs. *gli uomini* statt *le donne*. Die Emendation des *a* in *au* wurde oben schon erwähnt; ebenso gut ist Vers 43 „Femmina d'esto secolo non *amai* tanto ancore“ — bei Allacci „tanto non *a mai* amore“ — in „non *au mai* tanto amore“ hergestellt. Manche Conjecturen können als sehr wahrscheinlich bezeichnet werden: V. 7 *darintri*, V. 32 *arrutesta*, V. 152 *unni era* statt *non ci era*; weniger nöthig scheint die Veränderung der gewöhnlichen Lesart V. 88 *gir onde molto feri*

8*

(sie gingen, darüber sehr erzürnt, fort) in *jer' unni motu feri* (= gîr onde moto fero, andarono onde mossero: sie gingen den Weg, den sie kamen, unverrichteter Dinge). Jedenfalls aber hätte Hr. Grion seine Muthmafsungen nicht sammt und sonders als kostbare Spuren der ursprünglichen Form bezeichnen sollen; denn sie sind eben nur Muthmafsungen, und bedürfen mannigfacher Bestätigung, bis sie die ihnen schon jetzt zugeschriebene Bedeutung erlangen.

Die Anmerkungen sind sehr zahlreich, vielleicht manchmal die Grenze überschreitend. In Italien, wo solche Studien noch nicht sehr lebhaft betrieben werden, und die betreffenden, besonders deutschen Hülfsmittel nicht gang und gäbe sind, dürfte mehr Sparsamkeit und gröfsere Deutlichkeit rücksichtlich der Citate den Werth der Arbeit eher erhöht als vermindert haben. Die Nachweisungen über die genannte Verbalform wären z. B. besser in eine einzige Anmerkung gebracht worden: dadurch hätte sich auch ihr richtiges Verhältnifs zum Lateinischen deutlich herausgestellt. Ueber letzteres spricht sich Hr. Grion nicht ganz bestimmt aus, wie es denn auch nicht klar ist, was er V. 23 über die Betonung von toccára (ein früheres Beispiel bot V. 8: assembrári) sagt. V. 103 wird bei *malvagio*, aus dem hypothetischen ahd. *balvâsi*, Veränderung des *b* in *m* vermuthet: diese findet aber nur in lat. Wörtern und im Inlaute statt; Diez erklärt die Form durch eine Umdeutung. — V. 114 heifst es, bei *lanajuolo*, *cerajuolo* etc. sei das *j* euphonisch zwischen den Stamm und das Suffix *uolo* = lat. *ŭlus* (richtiger *ŏlus*) eingeschoben. Es braucht kaum erwähnt zu werden, dafs dem nicht so ist. Zum Stamme *lan* tritt zunächst das eigentlich wichtige Suffix *ajo* (= arius), dem sich dann noch das seiner diminutiven Bedeutung entkleidete Suffix *uolo* anfügt. V. 1 werden mehrere Stellen mittelalterlicher Dichter citirt, die ihre Angebetete eine Rose, am häufigsten eine Mairose, nannten. Unter andern aber auch aus Wackernagel, Altfr. L. und L., No. 51: Quant se vient en mai ke rose est panie je l'alai coillir per grant druerie. Der Mifsgriff ist befremdend. Man braucht nur weiter zu lesen um zu sehen, dafs dieses Gedicht ein pastourellenartiges ist, wovon die citirten Verse nur die gewöhnliche Einleitung bilden: folglich steht hier die Rose in ihrer eigentlichen Bedeutung. Nicht richtig ist es auch, wenn dieses Gedicht hier dem Jocelin de Bruges zugeschrieben wird, da es doch in der Berner Handschrift unbenannt ist. Vielleicht wurde Hr. Grion hierzu durch den Umstand verleitet, dafs

No. 49 den Namen dieses Dichters führt, und die folgenden unbenannt sind. Ein Druckfehler findet sich V. 12 bei dem Citate des Marienliedes aus Wackernagel: es sollte S. 70 heifsen, nicht 170. — Einige Andeutungen über die ächte Volksthümlichkeit des Gedichtes wären erwünscht gewesen; als solche könnten angeführt werden: die dialogische Form, das lebhafte Ineinandergreifen und Wiederholen der Anrede und Antwort, die ziemlich grobkörnigen Verwünschungen (V. 80, 96, 106, 116), die sinnliche Richtung und der lustige Schlufs, die Hervorhebung des Geldes als Mafsstab der Liebe (V. 28—30. 90, 99—100); endlich die refrainartigen Wiederholungen (V. 9—10, 119—120, 149—150 und etwas verschieden 49—50). — Wie Hr. Grion auf den Namen „Sirventese" für unser Gedicht verfallen, ist kaum zu begreifen: ist doch das Sirventes der Ausdruck der moralischen, politischen, religiösen Gesinnung, der Gegensatz zu Liebesgetändel.

Ich glaubte etwas länger bei dieser Arbeit verweilen zu dürfen, da es sich um eines der wichtigsten Denkmäler der altitalischen Sprache handelt, für dessen richtige Beurtheilung (wie leider überhaupt für die Kunde der ganzen altitalischen Literatur) bisher zu wenig geschehen war. Und hat auch Hr. Grion nicht alle Zweifel gelöst, so ist seine Arbeit immerhin eine sehr verdienstliche, und berechtigt vollkommen zu der Erwartung, er werde, wenn er seine Forschungen auf diesem Gebiete fortsetzt, die Literatur mit schönen und neuen Resultaten bereichern.

In der andern oben angezeigten Publication hat der hochverdiente P. *Bartolomeo Sorio* zu Verona einen Abschnitt (Buch 2, Kap. 34—50) von Bono Giamboni's Uebersetzung des Tesoro Brunetto Latini's herausgegeben. Wie bekannt, verfafste der gelehrte Secretär der florentinischen Republik, der Lehrer Dante's, dieses Werk um 1260, als er verbannt von seinem Vaterlande in Frankreich lebte, und zwar in altfranzösischer Sprache, theils, weil er in Frankreich lebte, wie er sagt, theils weil die französische Sprache doch die verbreitetste und die schönste sei. Das grofse Ansehen, dessen sich sein Buch, eine Art Encyclopädie des damaligen Wissens, wie schon der Titel zeigt, während mehr denn zwei Jahrhunderte erfreute, wird uns durch die grofse Menge von Handschriften, die nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien davon vorhanden sind, bezeugt. Seinem eigentlichen Vaterlande, Italien, wurde das Werk aber durch die Uebersetzung Bono Giamboni's näher gebracht, eines gleichzeitigen Gelehrten,

von welchem nur sehr dürftige Lebensnachrichten, dagegen mehrere von ihm verfafste Uebersetzungen auf uns gekommen sind. Vom Tesoro wurde bisher nur jene Uebersetzung, und zwar viermal, gedruckt. Die erste Ausgabe reicht in die Anfänge der Buchdruckerkunst: Trevigi, Flandrino, 1474. Das *wissenschaftliche* Interesse des Werkes mag den Druck veranlafst haben; noch einige Jahre, und es wäre von dieser Seite her wenigstens der Vergessenheit anheimgefallen: aber die Schönheit der Sprache der Uebertragung bewahrte es vor diesem Schicksale. Im XVI. Jahrhunderte, der Zeit umfassender Sprachstudien, wurde es 1528 bei da Sabbio, 1533 bei Marchio Sessa gedruckt. Beide Ausgaben sind aber sehr fehlerhaft, und gegen die letztere spricht sich der gelehrte Salviati ebenso scharf aus, als er das Werk selbst mit den gröfsten Lobreden erhebt, und es als eine reiche Quelle schöner Wörter und Fügungen preist. In der That beutete dasselbe auch die Akademie der Crusca bei der Verfassung ihres Wörterbuches in reichem Mafse aus; und zwar nach der Ausgabe von 1533, und mit Hülfe einiger Handschriften der Laurenziana. Das XVII. und XVIII. Jahrhundert hatten keinen Sinn für solche Werke und Studien. Im unsrigen endlich erregten wenigstens manche Versprechungen grofse Hoffnungen, die leider aber nicht in Erfüllung gingen. So verkündete Zannoni (Vorrede zum Tesoretto, S. XXXV), Bencini bereite eine Ausgabe vor nach dem berühmten Cod. Gaddiano — nun ebenfalls in der Laurenziana: es blieb aber bei dieser Ankündigung. Ebenso wenig erfüllte Libri sein Versprechen (Hist. des sciences mathém. en Italie II, 152), den französischen Text herauszugeben. Die zwei ersten Bände der Biblioteca classica italiana di scienze, lettere ed arti, Venezia 1839 ff. enthalten allerdings den Tesoro. Die Ausgabe leitete L. Carrer, ein guter Dichter zwar, aber kein Kritiker. Er fühlte wohl die Nothwendigkeit eines besseren Textes, machte aber keine eignen Studien, sondern begnügte sich die Ausgabe von 1533 abzudrucken, nur die Orthographie dem neuen Gebrauche anzupassen und hie und da einige Conjecturen anzubringen. Aus dem Gesagten erhellt, dafs sowol in Bezug auf den materiellen Werth des Werkes, sein Verhältnifs zum damaligen Wissen, als für das sprachliche Studium eines so umfangreichen Denkmales des XIII. Jahrh. eine neue Ausgabe und zwar auf Grundlage der Handschriften dringend noth thut. Nur eine solche könnte uns einerseits Aufklärung darüber geben, wie viel von den in den bisherigen Ausgaben vorkommenden Sach-

fehlern auf Rechnung des Verfassers, des Uebersetzers oder der Abschreiber zu setzen sei, andrerseits allein eine zuverläſsliche Grundlage bieten, um Formen und Fügungen nach ihrer Aechtheit zu beurtheilen. An einer solchen Ausgabe arbeitet nun seit einiger Zeit mit seinem bekannten Fleiſse und Scharfsinne der hochwürdige Pater Sorio; und nachdem er in Zeitschriften, Gelegenheitsschriften und in Vorträgen in der Akademie der Wissenschaften zu Venedig mehrfach über diese seine Studien berichtet, auch treffliche Verbesserungen schon mitgetheilt hat, gibt er jetzt als eine gröſsere Probe seiner Arbeit den oben bezeichneten Abschnitt heraus. Der kritische Apparat ist indeſs nicht so vollständig, als man erwarten durfte, denn der florentin. Codd. geschieht keine Erwähnung: im Uebrigen aber geht P. Sorio von dem trefflichen Grundsatze aus, daſs eine kritische Ausgabe des Tesoro nur durch eine stete Vergleichung des französischen Originals zu Stande zu bringen sei. Er benutzte zwei franz. Codd. des Fürsten Buoncompagni, von denen der eine aus der nunmehr zerstreuten Bibliothek Albani, der andere aus der Sammlung Libri's herrührt, überdieſs den Codex aus der manche Schätze bergenden Capitularbibliothek zu Verona. Auch kam ihm zu statten eine Uebersetzung in's Bergamaskische, die sich in einem Cod. der Marcusbibliothek des XIV. Jahrh. fand: ein neuer Beweis, wie volksthümlich das Werk Brunetto's seiner Zeit war. Beispiele der Verbesserungen des Textes anzuführen kann ich mich enthalten, und mich mit der allgemeinen Bemerkung begnügen, daſs sie alle trefflich, und, weil auf Grundlage der Handschriften, auch überzeugend sind. Uebrigens wird sich bald Gelegenheit bieten, über das ganze Werk gründliche Studien anzustellen; denn, trügen nicht wieder die Hoffnungen, so werden wir bald gute Ausgaben, sowol des französischen Originals als der Uebersetzung Giamboni's, erhalten. Einmal wird von dem Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France eine Ausgabe des Originals vorbereitet, deren Druck, nach einer Notiz des Bulletin des Comité vom 4. August 1856, damals schon begonnen worden. Wie die Sache jetzt nach zwei Jahren steht, ist mir unbekannt. Dann bot der Fürst Buoncompagni, ein ebenso groſsmüthiger Beschützer als gelehrter Pfleger der altitalischen Literatur, dem P. Sorio seine eigene Druckerei an, um den *ganzen* Tesoro sowohl im Original als in der Uebersetzung zu drucken. P. Sorio scheint dieses Anerbieten auch in Bezug auf das Original benutzen zu wollen. Ersprieſsliche Vortheile

aber sind von seinen Leistungen in Betreff der Ausgabe der Uebertragung zu erwarten. Hoffentlich wird er dazu noch die florent. Codd. auch zu Rathe ziehen, um die ersehnte Veröffentlichung thunlichst der Vollkommenheit zu nähern. Möge bald erfüllt werden diese fromme Pflicht gegen den Lehrer Dante's, der beim Abschiede von seinem geliebten Schüler nichts anderes verlangte als liebevolle Sorgfalt für seinen *Tesoro*, in welchem sein Andenken noch immer fortlebt!

Adolfo Mussafia.

Rodrigo el Campeador. Estudio histórico fundado en las noticias que sobre este héroe facilitan las Crónicas y memorias árabes, por D. *Manuel Malo de Molina.* Madrid, en la imprenta nacional. 1857. (XLVII y 154 pag.; y Apendices, 179 pag. 4. Con la mapa de la ciudad y huerta de Valencia).

Poëme du Cid. Texte espagnol accompagné d'une traduction française, de notes, d'un vocabulaire et d'une introduction par *Damas Hinard.* Paris, imprimé par autorisation de l'Empereur à l'imprimerie impériale. 1858. (CXXX et 348 pag. gr 4.).

Der unter dem Namen des *Cid* von der Geschichte und Dichtung gefeierte Held ist eine jener welthistorischen Figuren, in welchen sich ein Volksgeist verkörpert und individualisirt hat; sie ruhen auf einem thatsächlichen Fundamente. ihre Umrisse und Grundzüge sind von höchster, grofsartig historischer Wahrheit und Treue; aber im Einzelnen, im Kostüm, im Ausdruck haben sie von dem sich fortentwickelndem Zeit- und Volksgeiste Modificationen erhalten, sind sie immer mehr idealisirt worden, so dafs es des geschärften, prüfenden Blickes bedarf, unter dem wechselnden Ausdruck die charakteristischen Grundzüge festzuhalten, unter den Hüllen des jeweiligen Zeitkostüms die reinen Umrisse und wirklichen Proportionen der ächten Gestalt zu erkennen, und über der idealen Vergeistigung an der realen Existenz selbst nicht irre zu werden.

Solche halb historische, halb mythische Figuren, solche ethnographische Prosopopöien sind aber nicht nur für *das* Volk, dem sie zunächst angehören, von mächtigem Reiz und stets sich erneuendem Zauber, sondern, eben ihres idealen Gehalts wegen, auch von höchstem allgemein humanen und besonders poetischen Interesse, und fordern, eben durch das viele Räthselhafte in

ihrer Erscheinung, immer von neuem zur prüfenden Lösung, zur Uebung des Scharfsinnes heraus.

So hat auch der *Cid* nicht nur auf seine Landsleute, sondern auf die Gebildeten aller Nationen immer eine besondere Anziehungskraft geübt und Dichter der verschiedensten Zungen begeistert, immer von neuem die heimischen und ausländischen Forscher angeregt, die Räthsel seiner Existenz zu lösen, das Thatsächliche von den Phantasiegebilden zu scheiden und die Grundzüge seines Charakters festzustellen.

Ja gerade über den Cid sind in neuester Zeit durch einen ebenso gelehrten als scharfsinnigen Forscher, Hrn. Prof. *Dozy* in Leyden, zur Feststellung des Thatsächlichen in seinem Leben bis dahin unbenutzte Quellen eröffnet und die bekannten viel kritischer gewürdigt; zur Beurtheilung seines Charakters früher nie so scharf hervorgehobene Standpunkte gewonnen worden [1]).

Auf den Resultaten von Dozy's Forschungen beruht von den beiden vorliegenden Werken das erstere ganz, das andere wenigstens in den eigentlich historischen Partien. Deshalb, und weil das streng Historische nicht in den Bereich dieses *Jahrbuchs* gehört, werden wir dasselbe bei Besprechung dieser beiden Werke nur in so weit berücksichtigen, als es mit dem literarischen Theile in engster Verbindung steht.

Seit *Risco's*, den Holzschnitten der Volksbücher nicht unähnlicher Darstellung des „berühmtesten Castiliers" (El mas famoso Castellano), und *Quintana's* zierlichem Miniaturbilde desselben (Vidas de Espanoles célebres), hat unter den Spaniern selbst erst wieder *Malo de Molina* den Cid zum Gegenstande einer Monographie gemacht. Er hat sich bemüht — und es ist ihm gelungen — von der alten Heldengestalt ein Bild in Lebensgröfse und in reinem historischen Stile zu geben, wobei, wie er selbst mit ehrenwerther Bescheidenheit angibt, die von Dozy gemachten Studien ihm als Grundlage und Führer dienten. Nach Angabe und Würdigung seiner Quellen — dieselben, die Dozy schon benutzt hatte — erzählt er in vier Capiteln das Leben und die Thaten des Cid in einer einfach würdigen Sprache; 23 Anhänge (Apéndices) enthalten dann theils gröfsere, nicht in den Noten unter dem Texte unterzubringende Auszüge aus den gebrauchten Quellen und Hülfsschriften, theils Excurse.

[1]) S. *dessen*: „Recherches sur l'hist. polit. et litt. de l'Espagne pendant le moyen-âge". Tome I. p. 320 suiv. (Leyde. 1849. 8.).

Von diesen „Anhängen“ enthält No. I. ins Spanische übersetzte Auszüge aus jenem Theile von Dozy's Werk, der von der „Crónica general“ Alfons' X. handelt (p. 382 ff.); — No. II. gibt die bekannte „Genealogia de Rodrigo Diaz“; — No. III. die „Charta arrharum, quas Rodericus Didaci Scemenæ uxori suæ, Ovetensis Comitis filiæ, in die nuptiarum spopondit, anno 1074“ (mit span. Uebersetzung); — No. IV. die (vier) Eidesformeln, welche der Cid dem König Alfons VI. von Castilien zusandte, sich bereit erklärend, nach jeder derselben zu schwören, dafs er ohne sein Verschulden nicht zur rechten Zeit sich eingefunden habe, um die Burg von Aledo zu entsetzen; — No. V. die zwischen dem Cid und Berengar Ramon II. Grafen von Barcelona gewechselten Briefe, als letzterer den Cid befehdete, im Interesse des (maurischen) Königs von Tortosa und Denia, Al-Mondzir; — No. VI. gibt einen Auszug aus der „Crónica rimada“, von V. 189 an; — No. VII—XVII. mehrere Cid-Romanzen (nach Duran's II. Ausgabe der Romancero), die als Beweisstellen des im Texte Gesagten dienen; — No. XVIII. Stellen aus dem „Poema del Cid“; — No. XIX. die sogenannte Historia leonesa (Historia Roderici Didaci etc.), ganz im Original (nach Risco); — No. XX und XXI. Auszüge aus den arabischen Quellen, im Original und span. Uebersetzung (wobei einige von Dozy begangene Irrthümer und Versehen berichtigt werden); — No. XXII. Ueber die Existenz einer *volksmäfsigen* arabischen Poesie und deren Einflufs auf die spanische; — No. XXIII. Topographie von Valencia zur Zeit des Cid (mit einem Plane von Valencia).

Dem Bereiche dieser Blätter gemäfs wollen wir nur jene Stellen aus dem Texte ausheben und näher beleuchten, worin der Verf. die *verschiedene Auffassung des Charakters des Cid in der Poesie* bespricht, und worin er sein *Endurtheil über den historischen Charakter seines Helden* abgibt.

Er sagt in *ersterer* Beziehung, nachdem er die Jugend-Epoche des Cid (bis zum Jahre 1080) erzählt hat, (p. 32—33): „Diese erste Epoche seines Lebens ist am meisten durch die Sage entstellt worden (mas plagada de fábulas), ohne Zweifel, weil die Dichter und Sänger (cantores y juglares) jener Zeiten nicht begriffen, dafs eine Person von solcher Wichtigkeit, wie Rodrigo, und die durch ihre Grofsthaten gegen die Araber sich einen so wohl verdienten Ruhm erworben hatte, unter so bescheidenen Verhältnissen zuerst auftreten konnte; vielmehr müfsten sich schon

von ihrer Geburt an Vorzeichen ihrer künftigen Gröfse an ihr gefunden haben, und dieselben von Unerhörtem und Wunderbarem gefolgt gewesen sein, wie sie einem solchen Helden eben besonders vorbehalten sind. Aus diesem Glauben, in welchem Alle standen, die sich vom 12. bis zum 16. Jahrhundert mit Geschichte befafsten, entstand, nach unserer Meinung, die Verschiedenheit der Charaktere, in welchen der Cid in dieser Epoche erscheint; eine Verschiedenheit, die trotz dem Sagenhaften, worin sie sich am meisten ausgeprägt hat, dennoch den Originaltypus nicht gänzlich hat verwischen können, d. i. *den* ritterlicher Ergebenheit an die Könige, denen der Cid seine Erhebung verdankte, wenn derselbe auch bei einigen Gelegenheiten ihnen gegenüber jene Selbständigkeit (entereza) zeigte, wie sie ein ruhiges, nur von Pflichtgefühl und Vaterlandsliebe durchdrungenes Bewufstsein verleiht."

„Die Juglars aber, welche den Burgherren hofierten und der Feudal-Herrschaft sich zuneigten, fanden in den wirklichen Ereignissen aus der ersten Epoche des Cid Veranlassung genug, um ihn als einen Feind der Könige und Beschützer der Feudal-Herren zu schildern: und in *diesem* Charakter zeigt uns die „Crónica rimada" den Helden, wo die fabelhaften Erfindungen von seiner dem Könige D. Fernando gegenüber bewiesenen Geringschätzung (desaire) vorgebracht werden, als sein Vater ihn an dessen Hofe vorstellt und er sich weigert, ihm die Hand zu küssen; welche Erfindungen, sowie noch andere, mit seinen wirklichen Handlungen verwebte, dazu beitrugen, jenen sagenhaften Mythus (mito fabuloso) zu erzeugen, von welchem Duran in seiner Einleitung zu jener „Crónica" spricht. Die hingegen, welche kein anderes Princip der Erhaltung kannten, als die Einheit des Königthums, und den Feudalismus bekämpften, fanden in Rodrigo den von Ehrfurcht für den Monarchismus erfüllten Mann, wie sie ihn brauchten, um das Volk dem Ideale ihres Helden gemäfs zu leiten; und *sie* schrieben die Chroniken und die Romanzen, und liefsen ihn von Königen abstammen, und brachten zugleich in ihren Liedern die lächerlichsten Märchen (cantaron las consejas mas ridículas) von anderen Monarchen vor, die sich vor dem Träger der Krone von Castilien gedemüthigt hätten. Andere, die von *der* Unabhängigkeit träumten, die man heutzutage das demokratische Ideal nennt, fanden in dem Leben des Cid auch irgend ein Motiv, um ihn in *ihren* Gesängen als einen Sohn des Volkes darzustellen, der eben nur durch seine im Kampfe gegen die Adeligen und die Könige verübten Grofsthaten sich Ruhm erworben habe;

und indem sie all die Könige und all die grofsen Herren herabwürdigten, die ihn bekämpft oder Grund zu Zwistigkeiten mit ihm gehabt hatten, gelang es ihnen, mit Hülfe ebenso lächerlicher und unwahrscheinlicher Erfindungen, den *demokratischen* Typus ausgebildeter in *dem* Manne herauszustellen, der ob seiner Thaten wenige Jahre nach seinem Tode schon das Idol des Volkes geworden war. Und es konnte auch nicht wohl anders kommen, berücksichtigt man den Geist jener Epoche und die Reihe von Eroberungen, die der Cid den Arabern abrang, wenn auch diese Eroberungen nach seinem Tode von keinem grofsen Erfolge für die Bewohner der beiden Castilien waren, da sie ihnen weder eine Erweiterung ihrer Gebiete, noch gröfseres Gedeihen ihrer inneren Angelegenheiten brachten. In jener Epoche konnte man nicht mit Gleichgültigkeit *den* Mann ansehen, der den Moslims so grofse Niederlagen beigebracht hatte, der ihnen ein ganzes Königreich abgewonnen und der hartnäckige Schlachten mit den Morabethun, den neu nachgekommenen Eindringlingen, bestanden hatte; denn was jenen Zeiten als höchstes Ziel vorschwebte, war eben nur, den Ungläubigen überhaupt Abbruch zu thun, ohne dafs man die Blicke zu einer Verbindung zu erheben wufste, die im Stande gewesen wäre, sie mit einem Male aus Spanien zu verjagen. Diese Ideen, von einer eben entstehenden Poesie ausgebeutet — denn man darf nicht vergessen, dafs die castilische Poesie gerade zu Anfang des 12. Jahrh. sich zu entwickeln begann — von einer Poesie, die in, dem castilischen Charakter eigenthümlichen Thaten ihren Lebensstoff suchen mufste (poesía que debia alimentarse con hechos propios del carácter castellano), waren hinreichend, um aus dem Cid den Helden der Gesänge zu machen: nur dafs jeder dessen Thaten nach *seiner* Weise auslegte und die Erzählungen davon mit *den* Sagen ausschmückte, die seinem Zwecke am meisten entsprachen, und die zugleich am meisten geeignet waren, ein Volk in Verwunderung zu setzen, das begierig nach grofsen und wunderbaren Ereignissen war."

So sehr wir im Ganzen dieser beredten Darstellung von der *Verschiedenartigkeit* der Auffassung des Charakters des Cid in der spanischen Poesie, und von den Ursachen und Tendenzen dieser Verschiedenartigkeit unseren Beifall zollen, so vermissen wir doch im Einzelnen die schärfere Trennung der Zeiten und die Nachweisung, wie sich unter dem Einflusse der herrschenden Zeitideen diese Verschiedenartigkeit allmählich entwickelt hat. Nach der Darstellung des Verf. könnte man glauben, dafs alle

diese verschiedenartigen Auffassungen fast gleichzeitig entstanden, und nur durch die Standesunterschiede, Parteistellungen, Ansichten, kurz durch die Subjectivität der Dichter und Sänger motivirt worden wären. Unserer Ansicht nach hat diese Verschiedenartigkeit einen tieferen, *objectiven* Grund: es spricht sich darin das im Laufe der Zeiten sich entwickelnde und modificirende *Volksbewufstsein* selbst aus. So lange sich dieses Volk noch mehr als Einheit fühlte, mufste auch sein Ideal, sein Repräsentant, sein Held eine mehr demokratische Färbung zeigen (Nachklänge davon in einigen der ältesten Cid-Romanzen; ja selbst noch in der „Crónica particular del Cid"): wie die Stände sich mehr sonderten, die Feudal-Aristokratie sich entwickelte und die Rica-hombría sich erhob, tritt auch der Herr von Bivar, der mächtige Kronvasall, der auf seine eroberten Allode trotzende, vom Könige selbst sich lossagende (*desnaturalizarse*) Ricohombre in den Vordergrund (das ist der Held der „Crónica rimada", und Belege dazu finden sich auch in vielen der älteren Romanzen); als aber, besonders seit den katholischen Königen und der Bildung der spanischen Weltherrschaft, in dem Monarchismus, der Realeza sich das Bewufstsein der Völker Spaniens als einer Gesammt-Nation concentrirte, mufste auch der Nationalheld vor allen als „der treue Diener seines Herrn" erscheinen, ja, noch später, als unter den Philippen der Hof zugleich das Centrum der Nationalglorie wurde, als vollendeter Hofmann auftreten (wie in den späteren Romanzen des Romancero general etc. und in den Comedias). Aber trotz dieser Verschiedenartigkeit des Zeitkostüms, sind wie in dem Nationalcharakter, so auch in seinem Spiegelbilde, dem Cid, die Grundzüge *dieselben* geblieben, wovon wir freilich nicht so unbedingt, wie der Verf., sagen möchten: „... el tipo original, que es el respetuoso y caballeresco para los reyes;" wohl aber erscheinen uns als solche: das Gefühl des persönlichen Werthes und daher der Selbständigkeit (entereza), das Hochschätzen der unbefleckten Ehre über Alles (pundonor), die Begeisterung für den Glauben, der Hafs gegen Fremdherrschaft und eine angeborne Loyalität und Ritterlichkeit.

Diese Grundzüge des Nationalcharakters finden wohl ihre Bestätigung in dem *historischen* Bilde, das der Verf. als das Resultat seiner Studien von seinem Helden gegeben hat (am Schlusse des letzten Kapitels, p. 147—148), ja selbst in *seiner eigenen* Gesinnung, die sich in dieser Auffassung und Schilderung ausspricht, die wir deshalb ganz hierher setzen wollen:

„So haben wir denn, geleitet von den wahrheitsgetreuesten und glaubwürdigsten Geschichtsquellen, von dem berühmten Castilier eine neue Lebensbeschreibung gegeben, die allerdings viel abweicht von der, wie sie sich aus den Werken der Dichter und Sänger (juglares) vor dem 15. Jahrh. und aus den Romanzensammlungen des 16. ergibt. Wir wissen wohl, dafs *unser* Rodrigo Diaz nicht, wie Hr. Duran sehr gut gesagt hat, *der* Volksheld ist, der durch das Wunderbare seiner Thaten, durch die Mirakel und Erscheinungen, deren er gewürdigt, und durch eine vollkommene Rechtfertigung seiner Handlungen die Aufmerksamkeit fesseln soll; dafür aber glauben wir, uns dem wahrhaften Typus vom Cid, dem *historischen* genähert zu haben: dem Manne, der, aufgewachsen und erzogen an der Seite von Monarchen, sie achten und den Krieg mit all dem Eifer führen lernte, den er an Königen, wie D. Fernando und D. Sancho von Castilien, gesehen hatte; dem loyalen Unterthanen (al súbdito leal), der sich nie in seinen Forderungen übernahm, trotz dem, dafs seine Neigungen ihn antrieben, zum Wohle des *Volkes* zu wirken, aus dessen Schofse, wie er eingedenk blieb, seine Vorältern hervorgegangen waren; dem Patricier, der, das Interesse eben dieses Volkes dem particularen der Könige vorsetzend, die Forderungen der niedriger stehenden Classe mit Festigkeit zu vertreten wufste, ohne die Würde seines Souverains in den Staub zu treten; dem Krieger, der es nicht lange aushalten konnte, ohne dafs sein Arm das Schwert und die Lanze geschwungen hätte; dem Christen des Mittelalters, der, von dem religiösen Eifer jener Zeiten begeistert, den Feinden seines Glaubens keine Ruhe gönnte; dem Politiker im Geiste seines Jahrhunderts, der es für keine Schande ansah, mit einem Feinde Bündnisse einzugehen, wenn er dadurch den Untergang eines viel mächtigeren Feindes erzielen konnte: aber doch einem Politiker, der, sobald er nur auf eigene Rechnung handeln konnte, mit Ausdauer sein Ziel verfolgte; denn wenn er auch in viele, sich durchkreuzende Unternehmungen sich einliefs, so führten sie doch alle zu *einem* Ziele, dem Besitze von Valencia und dem dazu gehörenden Königreiche, als dem von den islamitischen Königleins (régulos) am meisten begehrten Juwele. Wir sehen ihn stets achtungsvoll (respetuoso) gegen seinen König D. Alonso, trotz der Leiden, die dieser Monarch ihm mehr als einmal verursachte; jederzeit bereit, ihm seine Hülfe zu gewähren, und, was noch mehr zu bewundern ist, sich als seinen Vasallen ansehend und bekennend, selbst dann

noch, als er im Glanze seiner Macht und der gesammten valencianischen Maurenschaft achtunggebietend sich mit den übrigen Königen, seinen Nachbarn, hätte messen, ja sich ihnen gleichstellen können, wenn der Ehrgeiz der Beweggrund seiner Eroberungen gewesen wäre. Er konnte sich als König von Valencia proclamiren und der Krone von Castilien grofse Unannehmlichkeiten (disgustos) bereiten; indem er sich aber dessen enthielt, erwarb er sich unseres Erachtens ein so grofses Verdienst, dafs dieses allein hinreicht, um die leichten Makel in seinem Leben zu verdecken. Denn allerdings war er nicht sehr gewissenhaft in Haltung der mit den Ungläubigen abgeschlossenen Verträge; aber er befolgte darin nur das Beispiel anderer Könige und Machthaber und handelte nur dem arabischen Sprichworte gemäfs: „Bekriegen ist Betrügen", das sich ja Alle, die mit jenem Volke in Kampf geriethen, eingeprägt hatten. Ebensowenig war Barmherzigkeit mit den Besiegten die Tugend, die ihn am meisten auszeichnete; auch darin folgte er nur den Sitten einer Zeit, in der das Hinschlachten der Ungläubigen für eine verdienstliche Handlung galt; so machte er sich kein Gewissen daraus, schaudererregende Marter gegen die Valencianer anzuwenden; aber auch das war mehr eine Schuld des damaligen Zeitgeistes, der durch Schrecken erreichen wollte, was nur Folge der Ueberzeugung sein kann." —

Von den „Anhängen" dieses Werkes gehört nur der XXII: „*Ueber die Existenz einer volksmäfsigen arabischen Poesie und ihren Einflufs auf die spanische*," in den Bereich unseres hier abzustattenden Berichtes. Nachdem selbst ein Orientalist von dem Rufe Dozy's den so lange nachgebeteten Pseudo-Orientalismus in der spanischen Poesie als ein Phantasiegebilde nachgewiesen hat, sollte man glauben, dieses Gespenst sei nun auf immer gebannt; aber so tief eingewurzelte, besonders von den Spaniern mit der Muttermilch eingesogene Vorurtheile lassen sich nicht so bald ausrotten. So gelehrte Männer, wie Gayangos und der Marques de Pidal, sind auch jetzt noch gegen Dozy aufgetreten; und wenn sie auch bei weitem nicht mehr in dem früheren Mafse dem Pseudo-Orientalismus huldigen, so suchen sie ihm doch noch das Scheinleben der Möglichkeit zu fristen, indem sie vorzüglich Dozy's Behauptung: es habe bei den Arabern nie eine eigentliche Volkspoesie existirt, und nur eine solche hätte Einflufs auf die spanische haben können, als eine ebenso mafslose zu beschränken trachten. Auch unser Verf. schliefst sich ihnen

an; er gibt zwar Dozy darin Recht, dafs *von einem Einflusse der arabischen auf die spanische Romanzenpoesie keine Rede mehr sein könne.* Aber er beruft sich mit Gayangos und Pidal auf den von Argote de Molina mitgetheilten „canto morisco" (in dessen Memoria histórica de la poesía española, hinter seiner Ausgabe des *Conde Lucanor)* und auf das aus einer Handschr. der „Crónica general" im Original abgedruckte arabische Gedicht auf den Verlust Valencia's (als Anhang der Einleitung zum *Cancionero de Baena*), um wenigstens die Existenz einer arabischen Volkspoesie zu beweisen. Diese allerdings sehr schwachen Argumente sucht er durch die Bemerkung zu stützen, dafs sich unter den Abkömmlingen der spanischen Mauren in Afrika eine Art von Volkspoesie erhalten habe, die mit der spanischen, besonders der andalusischen und valencianischen, vielfache Analogie habe, eine Analogie, die sich noch fühlbarer mache, wenn man den Charakter der Einwohner jener einst von den Mauren gegründeten und bewohnten Städte Spaniens berücksichtige. So würden noch jetzt bei einigen Tribus von Máscara und Tlemecen, Abkömmlingen der Gomeres von Granada und anderer andalusischen Familien, Kassiden in der Sprache des Volkes auf die Helden des Tages, wie auf Abd-el-Kàder, gesungen; und ältere Gesänge der Art hätten sich unter ihnen erhalten. Allein dies zugegeben, beweist höchstens, dafs die Mauren, nachdem sie bereits länger in Spanien sich sefshaft gemacht und eingewohnt hatten, nachdem sie mit *den Volksliedern der Spanier* bekannt geworden waren, es auch versuchten, in *dieser Weise* und in der Umgangssprache zu dichten, und dafs *seitdem* eine Art von Volkspoesie unter *deren* Nachkömmlingen sich erhalten haben mag. Dafs daher gerade das *umgekehrte* Verhältnifs von *dem* stattgehabt habe, welches die Vertheidiger des Pseudo-Orientalismus in der spanischen Poesie noch immer festzuhalten suchen, wird aufser diesen, in der Natur der Sache, d. i. in dem Grundcharakter der Völker und in der historisch nachweisbaren Einwirkung auf einander, liegenden Gründen, noch durch positive Zeugnisse bestätiget, wie z. B. durch jene für die Geschichte der Volkspoesie in Spanien so wichtige Stelle in den Poesien des *Erzpriesters von Hita*, worin er sagt: *er* habe viele *Tanzlieder* und *Gassenhauer* (cántigas de danza é troteras) für *jüdische* und *maurische Sängerinnen* gemacht, und nur die „instrumentos de *comunales maneras*" als solche bezeichnet, die für derlei Lieder in arabischer Sprache taugten (en quales instrumentos non convienen los can-

tares de arábigo); denn sogar solche Tanzlieder und Gassenhauer, also die niedrigste und gewöhnlichste Art des Volksgesanges, wie sie selbst die Wilden haben, mufste der *Spanier* für die maurischen Sängerinnen erst machen! — Noch mehr aber zeigt es sich, wie *nicht* aus dem *arabischen Volksbewufstsein selbst* solche Poesien hervorgegangen, sondern *Nachahmungen der spanischen* gewesen sind, wenn man die *Zeit der Entstehung* und die *Formen* der für volksmäfsig geltenden morisken Dichtungen näher in's Auge fafst. Denn z. B. der oben erwähnte, von Argote de Molina mitgetheilte, „Canto morisco“ stammt aus der Zeit *nach* der Eroberung von Granada, dessen Verlust er betrauert, und ist in, den *spanischen* Versos de arte mayor nachgebildeten Rythmen abgefafst! — Alle nun von Gayangos (im Anhange zum vierten Bande der span. Uebersetzung von *Ticknor* p. 247 sq.) mitgetheilten Dichtungen der Morisken, mit arabischen Charakteren aufgezeichnet und von *orthodoxen Moslims* verfafst (darunter welche das Lob Mohammeds besingend), sind nicht nur erst im 16. und 17. Jahrh. entstanden, durchaus in spanischen Formen (Alexandriner-Strophen, Romanzenform u. s. w.), sondern sogar in *spanischer Sprache* abgefafst!! — Warum findet sich hingegen in der *genuinen* arabischen Poesie keine Spur, ich will nicht sagen von Volkspoesie überhaupt, aber von *epischen Volksliedern?* [1]) — Was ist aber endlich das von Pidal und Gayangos so hervorgehobene, und von unserem Verf. zum Gegenstande besonderen Studiums gemachte arabische Gedicht auf die Einnahme Valencia's durch den Cid? — Nach seiner eigenen Angabe ist dieses Gedicht — das er nicht eine Elegie (Razaa), sondern vielmehr eine Trauerrede (Marzaa, canto ú oracion fúnebre) nennen möchte — weder ganz in Versen, noch durchaus in der bei den Orientalen üblichen gereimten Prosa abgefafst; wohl aber in einer volksmäfsigen Sprache, und in rythmisch-cadenzirten Pe-

[1]) So heifst es z. B. in einer der neuesten Schriften über arab. Poesie, in Hrn. Dr. *W. Ahlwardt's* Abhandlung: „Ueber die Poesie und Poetik der Araber“ (Gotha, 1856, 4to. S. 27): „Zwar die einzelnen Stämme hatten ihre Heroen, rühmten sich ihrer hohen Thaten; und so hätte zwar späterhin ein Kunstepos oder Volkslieder auf sie, in der Vereinzelung, entstehen können, nimmermehr aber ein Epos. Aber *auch nicht einmal für solche Volkslieder war der arabische Geist geeignet:* sie umfassen doch immer, wenn auch in kleineren Rahmen, ein Stück Vergangenheit, und der Araber ist nun einmal so sehr Kind der Gegenwart, dafs seine Poesie sich an ganz persönlichen Anlässen des Augenblickes erzeugt, und so an einzelnen Vorkommenheiten eigenen Erlebnisses erschöpft.“

rioden mit cäsurartigen Einschnitten (divido cada periodo en cesuras sin rima y sin medida, pero guardando cierta cadencia, y aun consonando algunas; cesuras y cadencias necesarias para llevar el compás de su canto ó de su lectura). Und ein solches Gedicht wird als ein Beweis von der Existenz einer *Volkspoesie* bei den Arabern geltend gemacht! — Eine solche Trauerrede, wenn überhaupt zum Gesange bestimmt, soll dem spanischen Volksgesang zum Muster gedient haben!! — Uebrigens hat sich der Verf. das Verdienst erworben, dieses Gedicht oder diese Rede nun mit aller Sorgfalt herausgegeben zu haben, und zwar den arabischen Text nach der Handschr. mit lateinischen Buchstaben und nach der spanischen Aussprache, dann in der freien Uebersetzung der Crónica general, drittens in arabischen Charakteren umgeschrieben, viertens in lateinischen Buchstaben, aber nach seiner Lesung und kritisch berichtigt, fünftens in seiner Uebersetzung.

Ferdinand Wolf.

(Die Anzeige des Werkes von Damas-Hinard im folgenden Heft.)

Druck von A. W. Schade in Berlin, Grünstr. 18.

Die englischen Mysterien,

mit besonderer Berücksichtigung der Towneley-Sammlung.

(Schlufs.)

Das erste Stück des neuen Testaments heifst *Caesar Augustus.* Der Kaiser, von seinem „Vetter“ Sirinus — offenbar der Landpfleger Cyrenius des Lucas — berathen, beschliefst eine allgemeine Kopfsteuer zu erheben als Zeichen der Lehenshuldigung, um sich durch dieses Mittel gegen den neuen König der Welt, dessen Geburt, wie man ihn unterrichtet, bevorstehe, sicher zu stellen. Das Stück ist in der Ausführung ohne Interesse: originell ist nur, dafs August — eine Figur gleich Pharao — das Spiel eröffnend seine kaiserliche Macht zunächst dazu gebraucht, dem *Publikum* Ruhe zu gebieten, indem er es zugleich höchsteigenhändig mit dem Säbel bedroht, „wenn es nicht stockstill säfse.“ — Das folgende Spiel, *Annunciacio*, zerfällt in zwei Theile. Im ersten geschieht die Verkündigung selbst; im zweiten, der sich aber unmittelbar anschliefst, tritt Joseph auf, die schon offenbare Schwangerschaft Maria's beklagend: denn er begründet in sehr einfacher, vom Standpunkte unserer Bildung aber ebenso unschicklicher Weise, dafs *er* keinen Theil daran habe. Warum habe er alter Mann auch ein so junges Weib genommen! Er will Maria selbst nach dem Vater befragen. Dies geschieht in der folgenden Scene. Maria erklärt ihm darauf, das Kind gehöre ihm selbst und Gott. Joseph protestirt. Er verläfst Maria und gibt — an einer andern Stelle der Bühne — in langem Monologe die apokryphe Geschichte seiner Verlobung, seiner Trennung von der jungen Frau und seiner Rückkehr; und beschliefst am Ende, sich von Marien loszusagen und in die Wildnifs zu fliehen. Die Erzählung, in dem naiven alten Balladenton, dem auch der Vers dieses Spiels vollkommen entspricht, ist sehr ausdrucksvoll und lebendig genug. Sie ersetzt hier die *dramatische* Darstellung der Verlobung Josephs, der wir in andern Mysterien, so auch in dem von Coventry, begeg-

nen; für das Verhältnifs der epischen zu der dramatischen Volkspoesie Englands ist sie beachtenswerth. — Kehren wir zu unserer Darstellung zurück. Joseph wird an der Ausführung seines Entschlusses durch einen Engel gehindert, der ihn über die Unschuld Maria's aufklärt. Darauf zurückkehrend bittet er sie um Vergebung. — Das Bild Josephs, welcher als ein äufserst gutmüthiger, etwas scheuer alter Junggeselle dargestellt wird, hat viel Frische des Kolorits. — Das dritte neutestamentliche Spiel, die Begrüfsung (*Salutacio*) Elisabeths, besteht blofs in einem Dialoge Maria's mit ihrer „Gefreundeten" — auf Grund der Erzählung des Lucas.

Von einem ganz andern Interesse sind die beiden folgenden Stücke, die zwei „Schäferspiele" (*Paginae*[1]) *pastorum*). Ihre ganze Anlage, insbesondre sowohl der Mangel eines Zusammenhangs zwischen beiden als gewisse Aehnlichkeiten des Eingangs und des Schlusses[2]) machen es wenig wahrscheinlich, dafs beide zugleich bei derselben Aufführung zur Darstellung kamen. Der Umstand, dafs die beiden Stücke demselben biblischen Gegenstande gewidmet sind, allein, erledigt nämlich keineswegs schon, wie man denken möchte, diese Frage: denn die Komposition der Mysterien, sowie der Geschmack ihres Publikums gestattete ziemlich Alles. — Beide Stücke aber sind sehr originelle Schöpfungen. Das erste eröffnet die Klage eines Schäfers über den Wechsel alles Irdischen, die Unbeständigkeit seiner Güter; dem Schäfer selbst ist all sein Vieh gefallen, er ist unterwegs, neues anzukaufen. Ein zweiter Hirt tritt danach auf und hält ingleichen einen Monolog: er beklagt die Gewaltthätigkeiten, welche nicht blofs von gemeinen Dieben und Räubern, sondern auch von stolzen Junkern ausgeübt würden. Beide Hirten begrüfsen sich dann, gerathen aber nur zu bald in einen Streit — um des Kaisers Bart, wie ein dritter Schäfer, der dazu kommt, in possenhaft humoristischer Weise ihnen auch demonstrirt.

---

[1]) Pagina ist das latinisirte „pageant".

[2]) Diese Aehnlichkeiten aber zeigen auch offenbar, dafs der Verf. des einen Spiels das andre kannte.

Alle drei nehmen darauf Platz, um ein Picknick zu halten, das, wenn es in Wirklichkeit der Beschreibung nur entfernt entsprach, dem Zuschauer den Mund wässern mufste: der eine kramt einen farcirten Kuhfufs, gesulpertes Schweinefleisch, zwei Puddings mit Leber darein, der andre einen gebratenen Ochsenschwanz, zwei Schweineschnautzen, der dritte Gänsebein, Hähnchen, Feldhühner aus seinem Schnappsack hervor. Dazu kreist die Bierflasche; und ein Lied wird gesungen.[1]) Die ganze Scene ist voll dramatischer Lebendigkeit. Indessen wird es Nacht, und sie strecken sich zur Ruhe nieder, nachdem einer zu aller Sicherheit ein Kreuz geschlagen und „Jesus von Nazareth, Crucifixus" angerufen! Unmittelbar darauf erscheint über den Schlafenden der Engel, die Geburt Christi ihnen zu verkünden. Die Schäfer erheben sich, gedenken ausführlich der Prophezeihungen auf Christus — einer citirt sogar lateinisch zwei Verse aus der bekannten vierten Ecloge Virgil's (in ihr fand ja das Mittelalter eine Verkündigung Christi), über welche gelehrte Prahlerei er von den andern aufgezogen wird — und nach einem komischen Intermezzo, veranlafst durch den schwachen Versuch eines der Hirten den Gesang der Engel nachzuahmen, ziehen sie, von dem Stern geleitet, zu der Geburtsstätte Christi hin — einem besondern Abschnitt der Bühne. Dort preisen sie das Gotteskind, in volksmäfsig naiver Weise es liebkosend, z. B. Heil, du kleiner dünner Flederwisch! Heil dir, kleiner Milchtunker! Zum Spielwerk schenken sie ihm, der eine ein Kästchen, der zweite einen Ball, der dritte eine Flasche.

Das zweite, längere Hirtenstück schliefst merkwürdiger Weise ein in sich ganz abgerundetes kleines Possenspiel ein. Auch dieses Stück hebt mit den monologisch gefafsten Klagen zweier Schäfer an. Und zwar beschwert sich auch hier der eine über den politischen Druck, der auf dem Landmann überhaupt laste, welcher von den *gentlery*

---

[1]) Leider ist es nicht mitgetheilt. Man legte wohl ein bekanntes Volkslied ein.

men hochbesteuert und oft in brutaler Weise ganz willkürlich beraubt werde. Höchst merkwürdig, in vielfacher Rücksicht, ist diese politische Polemik. Des andern Schäfers Klage, im Ausdruck sehr humoristisch, hält sich in den Grenzen der Familie. Ein böses Weib, „so scharf wie eine Distel, so rauh wie ein Dornbusch,“ ist das Motiv seines Jammers. Nachdem sich zu den beiden Schäfern noch ein dritter gesellt, nimmt die Posse bald darauf ihren Anfang mit dem Erscheinen ihres Helden, eines gewissen Mak, der als Schafdieb so berüchtigt ist, dafs man es ihm offen in's Gesicht sagt. Sogleich das Auftreten Mak's ist komisch und charakteristisch: mit verstellter Stimme und Sprache, indem er sich eines südlichen Dialects bedient, gibt er sich spafsend für einen Yeoman des Königs aus, allseitig Reverenz fordernd. Er jammert dann, nach abgelegter Maske, über das Haus voll Kinder, das er zu nähren habe, das, Dank seiner Frau, jedes Jahr um eins, ja, zuweilen um zwei sich vermehre. Nun beschliefsen die Schäfer sich zur Ruhe zu begeben, aber zu ihrer Sicherheit fordern sie, dafs der unglückliche Familienvater sich zwischen sie lege; denn wachen will keiner. Mak folgt ihrer Aufforderung, indem er sich vorher fromm bekreuzigt und „vom Scheitel bis zur Zeh“ nicht blofs in die Hände Christi, sondern auch des Pontius Pilatus empfiehlt. Indessen sind die fürsichtigen Schäfer bald eingeschlafen, und Mak macht sich an das Geschäft, indem er aufsteht, den feistesten Widder aus der Heerde erkiest und mit diesem nach Hause eilt. Das Haus selbst ist auf der Bühne vorgestellt. Frau Mak sitzt spinnend darin. Auf sein Pochen wird der Gemahl eingelassen. Die vorsichtige Hausfrau denkt sogleich ein Mittel aus, um das gestohlene Gut vor allen unzeitigen Reclamationen sicher zu stellen. Mak eilt danach auf seinen verlassenen Schlafplatz zurück. Während er mit dem Anschein tiefsten Schlafes dort wieder ruht, erwachen die Schäfer und erheben sich. Wie dramatisch lebendig die Darstellung schon ist, kann recht die Art, wie dies Aufstehn der Schäfer von dem Mysterienschriftsteller *gemalt* wird, zeigen: man sieht in solchen

kleinen Zügen schon recht die angeborne Begabung des Engländers für das Drama. Der eine Schäfer, der einen sehr tiefen Schlaf gehabt hat, erhebt sich mit den in seinem ungelehrten Munde verdrehten Worten *Resurrex a mortruis,* und klagt ächzend, daſs ihm der Fuſs noch eingeschlafen sei. Der andre dagegen ruft aus: „Herr, was hab' ich gut geschlafen; so frisch wie ein Aal, so leicht wie ein Blatt auf dem Baume fühl' ich mich.“ Der dritte hat unruhig gelegen; er behauptet, im Schlafe Mak, in eine Wolfshaut gehüllt, unter der Herde herumschleichend gesehn zu haben. Mak aber liegt da, als wenn ihn die Trompeten des jüngsten Gerichts kaum erwecken könnten. Man muſs ihn aufschütteln. Stocksteif hat er sich geschlafen, so erklärt er; auch ihn hat ein schrecklicher Traum gequält: er glaubte Gille, seine Frau, „gackern“ zu hören, und siehe da, sie hatte schon wieder ein Bürschchen auf die Welt gebracht. — Ehe Mak sich verabschiedet, bittet er die Schäfer noch, ihm die Aermel zu untersuchen, daſs er ihnen ja nichts mitnähme. Diese aber trauen ihm dennoch nicht und durchsuchen alsbald die Heerde. Indessen bereitet Mak zu Hause mit seiner Frau das Trugbild vor, womit er die Schäfer täuschen will. Gille legt sich in's Kindbett „stöhnend“; der Hammel wohl eingewickelt wird in die Wiege gebettet, den neugebornen Säugling zu spielen; Mak selbst setzt sich daneben und singt ihm ein Eiapopeia vor. Schon kommen die Schäfer, die den Diebstahl entdeckt haben; verwundert horchen sie den seltsamen Tönen. „Mak, mach' auf!“ rufen sie endlich. „Wer sprach da,“ antwortet Mak, „als wäre es Mittag; sachte sprecht, denn meine Frau ist sehr übel.“ „Geht wo anders hin,“ ruft Gille selbst, „jeder Fuſstritt steigt mir zu Kopf!“ Die Schäfer, obwohl etwas verdutzt, dringen doch ein, das Haus zu visitiren; die Frau wehrt sie nur von der Wiege ab, daſs sie ihr Kind wenigstens nicht stören; sie schwört, sie wolle dasselbe selbst aufessen, wenn sie die Schäfer betrogen hätten. Diese können in der That den Widder nicht entdecken, und sind bereits auf dem Abzug, als es ihnen einfällt, den neugebornen Knaben zu be-

schenken. Einer eilt an die Wiege, trotz aller Protestationen Mak's, und entschleiert den Hammelskopf. Auch jetzt will Mak noch die Vaterschaft festhalten, und seine Frau schiebt die Ungestalt einer Elfe in die Schuh: vergeblich; Mak wird zur Strafe geprellt, so lange sich die Schäfer rühren können. Wie sie sich hiervon erschöpft niedersetzen, erscheint dann der Engel, das „Gloria in excelsis“ singend. Das Stück schliefst dem vorigen ganz ähnlich.

Die folgenden drei Spiele, welche unter einander in näherer Beziehung stehen, bieten im Ganzen wenig Interessantes: es sind die Verehrung der Magier (*Oblacio Magorum*), die Flucht nach Aegypten (*Fugacio in Aegyptum*) und der Bethlemitische Kindermord (*Magnus Herodes*). Herodes, der in dem ersten und letzten Stücke eine Hauptrolle spielt, ist nur eine neue Auflage des Pharao und Augustus: dasselbe Ruhegebieten im Anfang des Stückes, dieselben Flüche und Drohungen, dasselbe Schimpfen und Rasseln mit dem Pallasch gleich einem trunknen alten Soldaten; auch sein Gott ist „Sanct Mahomet“ (Mahowne). Die drei Könige des Morgenlands, welche, wie schon früher bemerkt, zu Pferd auf dem Schauplatz erscheinen, werden vor Herodes berufen, opfern danach von dem Sterne geleitet dem Christuskind, und folgen dann der Aufforderung des Engels, der ihnen im Schlafe erscheint, sich heimlich zu flüchten. Eine Stelle in dem Stück ist dramatisch effektvoll. Als die Könige Herodes verlassen haben, sehen sie den Stern nicht mehr; sie fluchen dem Herodes, denn durch ihn haben sie den Stern verloren, dann steigen sie von ihren Pferden ab — wie hier auch eine Bühnenanweisung anmerkt — und knien nieder, im Gebet Gottes Hülfe zu erflehen: siehe da geht der Stern wieder auf, und schon erkennen sie die Stätte und das Kind, das dort ruht. (Hier, wie an andern Stellen, ist ohne Frage ein Vorhang, der wahrscheinlich dann eine Wolke vorstellte — solcher Wolken wird in den Bühnenanweisungen mitunter ausdrücklich gedacht — als scenischer Apparat gebraucht worden). — Die Flucht nach Aegypten ist ein sehr kurzes

Stück. Nach des Engels Erscheinen wird eigentlich bloſs das Einpacken dargestellt, wobei der sehr miſsmüthige Joseph, Haushaltung und Familienwirthschaft verdammend, alle jungen Leute vor dem Heirathen warnt. Die heilige Familie reist schlieſslich ab, indem Joseph dem Publikum Gottes Segen und guten Tag wünscht. (Vielleicht war hier die Aufführung eines Tages zu Ende: worauf auch das besonders starke Ruhegebieten im Anfang des folgenden Stücks hindeuten könnte, welches allerdings auch sonst sich erklären läſst). — Der „Kindermord“ geht auf der Bühne selbst vor sich, indem die Ritter (Milites) nach der Reihe drei Frauen, die einen Säugling jede auf dem Arm tragen, ergreifen und die Kinder, obwohl nicht ohne Kampf von Seiten der Mütter, tödten. Die Frauen wehren sich nach ihrer Art, die eine kneift dem Ritter in die Nase, die andere zerzaust ihn. Die Darstellung dieser Mordscenen ist drastisch lebhaft genug; aber ihre naturalistische Rohheit schlieſst alles wahre Pathos aus. Originell ist die Art der Belohnung, die Herodes nach vollbrachter That den Rittern spenden will — er will sie verheirathen! Doch sie sind bescheidener, sie bitten sich nur Geld und Gut aus.

Es folgen nun zwei (übrigens nicht ganz vollkommen erhaltne) Stücke aus der Jugendgeschichte Christi, beide der Ausführung wie dem Gegenstand nach von geringer Bedeutung. Die Hauptscene spielt bei beiden in dem Tempel Jerusalems. In dem erstern, „der Reinigung (*Purificacio*) Mariä“, wird die Begegnung des alten Simeon mit dem Christuskind; in dem andern, „dem Spiel der Doctoren“ (*Pagina Doctorum*), die Unterredung des zwölfjährigen Jesus mit den „Lehrern“ — beides auf Grund des Evang. Luc. cap. 2 — dargestellt. Ganz gut ist die Charakteristik des scheuen und linkischen Joseph in dem letztern Stücke. Als die Eltern Jesus, den sie endlich fanden, aus dem Tempel herausführen wollen, muſs Maria vorangehn, da Joseph erklärt, daſs er mit den vornehmen, in kostbaren Pelzen gekleideten Männern nicht zu verkehren, auch weder den Rücken noch das Knie zu beugen verstehe. „Gehe voran, Marie, und thue dein Bestes; ich komme hinten

nach, so Gott mir hilft!“ Der Charakter des Joseph ist durch alle Stücke der Sammlung, in denen er auftritt, sehr consequent festgehalten, und überall mit recht naturwahrer Frische lebendig ausgemalt.

Die Taufe Christi durch Johannes ist der Gegenstand des nächsten Stückes (*Johannes Baptista*). Bemerkenswerth, obwohl keineswegs auffallend, ist, dafs diese Taufe ganz nach dem Ritus der katholischen Kirche „mit Oel und Salbe“ vollzogen wird, und bei der Ceremonie selbst von Johannes auch der andern sechs Sacramente, obschon sie nicht namentlich aufgeführt werden, gedacht wird. Diese Stelle ist übrigens in dem Manuscript eingeklammert, und mit der Anmerkung „verbessert und nicht gespielt“ versehen: ein sicherer Beweis unter andern, dafs auch diese alten Spiele nach Einführung der Reformation noch dargestellt wurden. —

Mit dem nächsten Stück beginnt bereits die Darstellung der Leidensgeschichte, welcher vier Spiele gewidmet sind. Das erste, die *Conspiracio et Capcio* (die Verschwörung und Gefangennahme), zerfällt, wie der Titel schon anzeigt, in zwei Theile: wenn nicht etwa — was mir sehr wahrscheinlich ist — zwei *Spiele* hier durch eine Nachlässigkeit des Schreibers äufserlich zu Einem Ganzen verbunden sind[1]). Als das Stück anhebt, finden wir Pilatus, Caiphas und Annas, ein paar Ritter im Gefolge, zu einer Berathschlagung versammelt, welche das Verderben Christi bezweckt. Alle drei sind von gleichem Hasse gegen Christus erfüllt: wie denn auch in religiöser Beziehung seltsamer Weise „König“ Pilatus, der sich doch einen „Eltervater Mohamets“ nennt, den beiden andern ganz gleich gestellt wird — der Islam und das Heidenthum aber werden im Mittelalter gewöhnlich identificirt. Nachdem Christi

---

[1]) Es kommt in der That sehr wenig hierauf an. Für meine Vermuthung aber spricht, dafs die *Capcio* durch eine Ruhe gebietende Anrede des Pilatus an das Publikum eingeleitet wird; eine solche Anrede, wie sie sich gewöhnlich nur im *Eingang* der Spiele finden, setzt aber eine vorausgehende Pause, einen Zwischenakt voraus. Ferner ist dieser als *ein* Spiel von dem Herausgeber, jedenfalls auf Grund des Manuscripts, abgegrenzte Abschnitt blofs „Incipit *Conspiracio*“ *über*-, und „Explicit *Capcio*“ *unter*schrieben.

Tod beschlossen, erscheint in dieser Versammlung Judas, um den Herrn zu verkaufen. Eigenthümlich ist, wie er den Preis der dreifsig Silberlinge auf Befragen motivirt. Im Evang. Matthäus und Marcus wird der Verkauf Christi unmittelbar nach der Salbung desselben durch Maria Magdalena erzählt; aus Johannes aber wissen wir, dafs gerade Judas, „der den Beutel hatte“, über die Verschwendung murrte, da die Salbe 300 Groschen gekostet habe. Man habe sie verkaufen und das Geld den Armen geben sollen. Johannes aber deutet an, dafs Judas so aus selbstsüchtigen Motiven grollte. — In unsrem Myster erklärt nun Judas, dafs, weil ihm der *zehnte* Theil von allem was in den „Schatz“ flofs, zugehörte, er damals um 30 Groschen verkürzt worden sei: daher denn die Summe seiner Forderung. (Uebrigens findet sich ganz dieselbe Motivirung des Preises — die auf irgend einer mittelalterlichen Legende beruhn wird — auch in einem französischen Mysterium[1])). — In der folgenden Scene erscheint Christus mit seinen Jüngern. Johannes und Petrus sendet er in die Stadt, das Paschamahl zu bereiten. Diese rüsten dann den Tisch in dem Hause des „Paterfamilias“ — mit dem sie nach der Weisung Christi alsbald zusammentreffen. (Alles das geht auf der Bühne vor sich). Christus läfst sich darauf mit den Jüngern zum Speisen nieder: Judas taucht seine Hand zugleich mit ihm in die Schüssel, da gedenkt Christus des Verraths, der ihn bedrohe. Die Einsetzung des Abendmahls wird nicht dargestellt; dagegen folgt die Fufswaschung. Jesus hält darauf eine Abschiedsrede — nach Joh. c. 14 — an deren Schlufs er die Jünger auffordert, ihn auf den Oelberg zu begleiten: dort das dreifache Gebet und das Entschlummern der Jünger; am Ende des dritten Gebets bittet Jesus den Vater um Trost. Da erscheint, diesen zu bringen, seltsamer Weise die „Dreieinigkeit“ (*Trinitas*). Sie erklärt die Nothwendigkeit der Passion im Interesse der durch Adams Fall zur Hölle verdammten Menschheit. (Dieses Auftreten der Trinitas ist wohl ver-

[1]) S. *Jubinal*. Mystères inédits II. p. 161.

anlafst worden durch das Erscheinen des stärkenden Engels bei Lucas c. 22, v. 43). Jesus schliefst darauf diese Scene mit den Worten: erwachet, denn der ist nahe, der mich in der Sünder Hände überantworten wird! (Marc. c. 14, v. 41). — Nun folgt der andere Theil, die *Capcio*. Pilatus, nachdem er dem Publikum Ruhe geboten, fordert Judas auf, sein Werk zu vollenden. Die Häscherschaar wird ausgerüstet und Mahomet und Lucifer empfohlen. Den Malchus mit einer „Laterne" an der Spitze, ziehen sie zum Oelberg ab. Dort erweckt Jesus den Petrus, und geht ihnen entgegen. Es erfolgt die Gefangennahme; dann die Verwundung und Heilung des Malchus. Schon ziehen die Häscher mit Christus auf die Burg des Pilatus zurück. Dieser ist hoch erfreut: aber die Häscher (Milites) verlangen umsonst von ihm ein *alsbaldiges* Todesurtheil. „Ruhig, ihr Schufte, der Teufel hole euch! Wollt ihr so heimlich einen Mann ermorden?" — so beschwichtigt Pilatus in seiner Art die Grollenden, und sendet sie mit dem Gefangenen zu Caiphas hin: „er hat die Regierung der heiligen Kirche"; er solle darum das Urtheil fällen.

Das zweite der Passionsspiele ist *Coliphizatio* (richtiger wäre: Col*a*phizatio) überschrieben: zu deutsch etwa der Staupenschlag. Von zwei „Folterern" (Tortores) wird Christus vor Caiphas und Annas geschleppt. Die Folterer treten hier — im Geiste des *englischen* Gerichtsverfahrens — als Ankläger auf. Caiphas beginnt alsbald die Untersuchung: Christus aber schweigt auf alle seine Fragen. Vergeblich droht und wüthet Caiphas, vergeblich bittet er selbst, nur ein einziges Wort zu antworten, ja nur ein „gebrochnes" zu „murmeln". Alles umsonst. Da geräth der Hohepriester in eine wahre Berserkerwuth; er möchte Christus mit eignen Händen todtschlagen, ihm die Augen ausreifsen u. s. w. Annas nur hält ihn zurück, indem er ihn erinnert, dafs sich solche Thaten für einen Mann der heiligen Kirche nicht schickten. Nachdem Jesus auf Annas' Frage dann sich für den Sohn Gottes erklärt hat, beschliefsen sie, ihn der weltlichen Macht zu überliefern; doch meint Caiphas, dafs „es ihm gut thun würde", Chri-

stus zuvor mit ein paar Faustschlägen bedacht zu sehen. Hiermit wird die eigentliche Colaphizatio eingeleitet, die von den Folterern unter Assistenz eines Knechtes nach vielen Vorbereitungen ausgeführt wird. — Der Colaphizatio folgt die *Flagellacio* (Geifselung). In diesem Spiel sehen wir zunächst Christus vor Pilatus erscheinen, seine Folterer, die ihn schon nicht mehr verlassen, zur Seite. Hier entwickelt sich die Handlung in ihren Hauptmomenten ziemlich getreu der Bibel. Wir zeichnen sie deshalb nicht genauer. Naiv ist, dafs die Folterer das Volk der Juden repräsentiren, welches Barnabas' Losgebung an der Stelle Christi fordert. — Nachdem Pilatus dann das Urtheil gesprochen, auch einer der Folterer glücklich ein Kreuz „gefunden", setzt sich der Zug nach Golgatha in Bewegung. — Indessen macht sich Johannes auf, Maria auf den Tod Christi vorzubereiten. (Dies geschieht auf einem andern Theile der Bühne, wo jedoch der Zug bald darauf eintrifft). Er löst seine Aufgabe mit vieler Zartheit. — Schon erscheint Christus, unter der Kreuzeslast fast erliegend. Mit wirklich rührenden Worten verlangt Maria, für den Sohn das Kreuz zu tragen. Die beiden andern Marien jammern und klagen. An sie richtet Christus hier die Worte: „Ihr Töchter von Jerusalem!" u. s. w. Da eilt Simon vorüber; ihn nöthigen die Folterer, das Kreuz zu übernehmen. Der Zug setzt sich von Neuem in Bewegung. —

In dem folgenden Spiel, *Processus crucis*, wird die Kreuzigung selbst dargestellt. Mit geschwungenem Säbel, unter Schimpfwörtern und Flüchen, bei Mahomets Blut und in des Teufels Namen verlangt Pilatus von dem Publikum heftiger, als jemals Ruhe — offenbar hier wegen der Wichtigkeit der folgenden Handlung: aber im Hinblick auf deren Charakter in der That eine sonderbare Ouvertüre! — Darauf erscheint der Zug wieder, und während er über die Bühne wandelt, werden die Werkzeuge der Kreuzigung vorgewiesen. — Man kommt auf der Schädelstätte an. Sehr umständlich und weitläufig wird die Kreuzigung vorgenommen — weitläufiger gewifs, als sie in

Wirklichkeit erfolgte. Zugleich werden in der Ausführung noch Marter damit verknüpft, von denen die Bibel nichts berichtet, und die bei jener Strafe auch gar nicht üblich waren. Gewaltsam nämlich werden Arme und Beine — natürlich scheinbar — mit allem gemeinsamen Kraftaufwand der vier Folterer angezogen, um sie bis zu der für den Nagel bestimmten Stelle unnatürlich auszurecken.[1]) Die Folterer arbeiten dabei mit einer Anstrengung und einem Lärm, wie etwa Maurer, die vereint einen grofsen Stein schieben. Auch die ermunternden Späfse fehlen nicht. Geben wir ein Beispiel. „*Erster Folterer*: Halt' herunter seine Knie! *Zweiter*: Das werd' ich thun. Seine Amme ging niemals besser dran. Legt alle Händ' an! *Dritter*: Reckt aus seine Glieder — lafst sehen — drauf! *Vierter*: Das war gut gezogen, das!" u. s. w. An die Arme werden, um besser ziehen zu können, Stricke gelegt. Leicht sieht man, dafs diese Manipulationen aus der Folterkammer des *Mittelalters* stammen. Die Kreuzigung selbst mufste solchergestalt gleichsam in die Sprache des Jahrhunderts übertragen werden. — Nachdem Christus also an das Kreuz geschlagen, wird dasselbe aufgerichtet und befestigt, indem es in eine Zapfenöffnung eingesenkt wird. Christus hält dann einen längern Monolog, wie grausam seine Liebe zu Adams Blut, seinen „Brüdern", von diesen ihm vergolten werde — eine Rede, in der sich schöne Stellen von tiefinnigem Pathos finden. Dies ist in noch höherem Grade der Fall in den dann folgenden Reden Maria's, die mit tröstenden Worten des Johannes wechseln. Der Mutterschmerz findet da einen so herzlich rührenden Ausdruck, wie er nur dem *germanischen* Gemüthsleben zu Gebot steht. Die treuherzige Naivetät einer zwar noch wenig gebildeten, zum guten Theil selbst bäuerlich-dialectischen Sprache, die

---

[1]) Ganz in derselben Weise wird in dem von *Mone* (l. l. II, p. 315 ff.) herausgegebenen *deutschen* Passionsspiele verfahren. Es ist dies sehr bemerkenswerth. Einer der Folterer sagt da unter anderm:

setz dich an den linggen Arm,
streck in, dafs dir werde warm,
damit du mögest daz Loch erholen,
Pilatus hat uns daz empfolen.

aber noch durchaus unverkünstelt, mit wenigen fremden, romanischen Elementen versetzt ist, macht an solchen Stellen eine vortreffliche Wirkung, die nicht wenig öfters durch das Metrum — so hier eine volksthümliche Liederstrophe, reich an Reim, nicht selten zugleich mit Alliteration — gehoben wird. — Der weitere Verlauf der Handlung bis zum Tode Christi ist in der Hauptsache der Bibel gemäfs. Der blinde Ritter „Longeus“ durchbohrt Christi Seite und wird sehend. Joseph mit Nicodemus erbitten sich dann die Leiche von Pilatus; das Grab des ersteren ist — auch der Sitte der Zeit des Spiels gemäfs — „in der Kirche“.

Das nächste Stück, *Processus Talentorum* (wörtlich: die Aufführung der Würfel) überschrieben, soll offenbar ein komisches Intermezzo bilden, aber sein Humor ist von geringer Bedeutung; interessant jedoch ist die Erscheinung dieser „Komödie“ gerade an *dieser* Stelle, unmittelbar nach der vorausgehenden „Tragödie“ — indem wir natürlich diese Ausdrücke hier nur im allgemeinen Sinne des Komischen und Tragischen gebrauchen — zumal die Komödie frei gedichtet ist und nicht durch den Verlauf der biblischen Geschichte hier gefordert wurde: denn, soweit es in der Bibel geschieht, war auch in dem vorhergehenden Spiel schon der Würfelung um die Kleider Christi gedacht worden. Pilatus eröffnet das Stück mit einem etwas nach der Scholastik riechenden Humor, der auf die grofse Menge des Publikums nur eine sehr plumpe Wirkung machen konnte. Er spricht nämlich in macaronischen, halb lateinisch halb englisch verfassten Versen, und macht über seinen Namen selbst einen gar dürftigen grammatischen Spafs: *stemmate regali kyng Athus gate me of Pila* (von königlichem Stammbaum — König Atus erzeugte mich mit Pila: daher denn Pilatus). Dann legt sich der Gewaltige zum Schlafen nieder und läfst von seinem Burschen sich zudecken. Die Folterer erscheinen indefs mit dem Rock Christi: Pilatus soll über denselben zwischen ihnen entscheiden. Man weckt ihn; und er spricht den Rock sich selbst zu. Jene protestiren; da aber der Rock auch keine Näthe bietet, ihn bequem zu theilen, wird all-

seitig endlich der Beschlufs gefafst, die Würfel entscheiden zu lassen. Pilatus hat zwar den höchsten Wurf nicht, dennoch weifs er das Kleid sich anzueignen, während die geprellten Henkersknechte ganz witzig mit Betrachtungen über die Unmoralität des Spiels das Stück schliefsen.

Nach diesem wenig amüsanten Intermezzo folgt Christi Höllenfahrt (*Extractio animarum ab inferno*); die Grundlage des Stoffs hat hier, wie überall, wo derselbe behandelt ward, das apokryphische Evangelium des Nicodemus dargeboten. Der Schauplatz ist die Hölle, die hier in zwei Abtheilungen, den Limbus und die eigentliche Residenz des Satanas, zerfällt. An jenem Ort nämlich befinden sich die frommen Seelen, die auf die Erscheinung Christi harren, welcher erst der Menschheit den Himmel zurückerobert. Adam entdeckt zuerst ein Vorzeichen der Ankunft des lange erharrten Befreiers in dem Lichtschimmer, den der Messias vor sich voraussendet. Alle die Patriarchen stimmen nun hocherfreut den ersten Vers des Liedes „Salvator mundi" an — wie eine Bühnenanweisung anmerkt. Jesaias, Simeon, Johann der Täufer und Moses geben ihrer Hoffnung noch einen besondern Ausdruck. Ein Teufel Namens „Schurke" (Rybald) macht Belzebub auf den verdächtigen Lärm im Limbo aufmerksam. Belzebub läfst Satan benachrichtigen. Da erscheint Christus schon an den Pforten mit den Worten des Psalmisten — die er hier in lateinischer Sprache citirt —: Machet die Thore weit und die Thüren hoch, dafs der König der Ehren einziehe. Aber die Hölle vertraut auf die Riegel und Banden ihrer Pforten, Belzebub wird aufserdem von Satan beauftragt, im Nothfall den kühnen Eindringling niederzuschlagen. Als den wiederholten Aufforderungen Christi keine Folge geleistet wird, dringt er ein, indem die Thüren krachend zerspringen. Belzebub flieht, Satan selbst aber tritt in eine lange Verhandlung mit Christus. Er glaubt begründete Ansprüche auch auf die Seelen des Limbus zu haben. Am Ende fürchtet er gar, dafs Christus überhaupt alle abholen wolle. Das wäre fürwahr unfreundlich, meint er: allein bliebe er auch nicht. Christus belehrt ihn dann,

dafs auch *nach* seinem Erlösungswerk die Hölle nicht entvölkert sein werde, denn alle, die seine Lehre verschmähen oder nicht befolgen, sollen dem Reiche Satans verfallen sein. Der Fürst der Hölle fühlt sich durch diese Erklärung sehr befriedigt. Er will schon das Seinige thun — so antwortet er mit naiver Offenheit — auf Erden herumwandernd die Menschen zur Untreue gegen das neue Gesetz zu verführen. Christus aber bedeutet ihm, dafs er in der Hölle „fest" bleiben werde. Als Satan dagegen mit Drohungen polternd remonstrirt, wird er von dem Messias in den Höllenschacht hinabgewiesen, wohin er sogleich auch klagend versinkt. — Darauf führt Christus die lobpreisenden Frommen von dannen. — Das ganze Spiel hat mehr eine theologische als dramatische Tendenz und Wirkung. —

Auch das folgende seinem Gegenstand nach so wichtige Stück, die *Auferstehung* (*Resurrectio Domini*) ist wenig bedeutend. Eigenthümlich ist nur der Eingang, indem der Centurio, der bei dem Tode Christi gegenwärtig war, hier vor Pilatus und den Hohenpriestern erscheint, und von den Wundern, die sich dabei zugetragen haben, ausführlichen Bericht erstattet. So wird nicht ungeschickt das folgende gröfsere Wunder eingeleitet. An Pilatus selbst findet der Hauptmann indessen keinen sehr gläubigen Zuhörer: so will dieser die eingetretene Finsternifs als das „was die Gelehrten Eclipsis nennen" erklären. Caiphas dagegen schiebt alles auf Hexerei. Die Bewachung des Grabs wird darauf beschlossen und ausgeführt. Nachdem die Soldaten dann ihre Plätze eingenommen und — obwohl dies hier nicht *angezeigt* ist — entschlummert sind, singen die Engel „Jesus resurgens," und Jesus ersteht. (Aus dem Zusammenhang geht hervor, dafs die Auferstehung auch auf der Bühne selbst stattfindet). Jesus hält sogleich einen längeren Monolog, worin er die Geschichte seiner Leiden erzählt, das Erlösungswerk für vollendet erklärt, und von dem Menschen nur Gegenliebe fordert. Nachdem er darauf abgegangen, erscheinen die Marien am Grabe, und werden durch zwei Engel von der Aufer-

stehung unterrichtet. Das Erwachen der Soldaten, ihre Rückkehr zu Pilatus, die ihnen zur Pflicht gemachte Lüge folgt dann; die Begegnung Maria Magdalena's mit Christus, den sie für den Gärtner hält, bildet den Schlufs.

An die Auferstehung reihen sich unmittelbar die drei folgenden Spiele an: die Pilger (*Peregrini*), der ungläubige Thomas (*Thomas Indiae*) und die Himmelfahrt (*Ascensio Domini*). Sie sind alle drei in Verhältnifs zu ihren Gegenständen allzu weitläufig ausgeführt. Das erste Stück, die Erscheinung Christi zu Emaus, folgt im Gange der Handlung getreu der Bibel (Lucas 24, v. 13 ff.); nur sind die Reden weitschweifig ausgedehnt. Die Scene ist auch hier zuerst die Landstrafse, die Pilger Cleophas und Lucas: zu ihnen gesellt sich dann Jesus in der Ausrüstung eines Reisenden („in apparatu peregrini"). Auch in diesem Stück findet sich auf der Bühne eine Oertlichkeit, die ein Haus vorstellen soll und zugleich — pars pro toto — die Stadt repräsentirt[1]). „Nun lafst uns in diese Stadt gehen," sagt Cleophas, nachdem er Jesus zum Nachtmahl mit ihnen eingeladen; und kurz darauf, als sie in die Oertlichkeit eingetreten, beginnt Lucas: „Nun da wir hier in dieser Stadt sind, so rathe ich, dafs wir uns niedersetzen, und zum Essen uns anschicken." Worauf sie dann, laut einer Bühnenanweisung, den Tisch decken und sich zum Mahle niedersetzen. Durch die von uns citirten Reden wird die Bedeutung der Localität, welche hier freilich dem Bibelkundigen sich ohne das von selbst ergibt, dem Publikum erklärt. — Das Spiel des Thomas beginnt damit, dafs Maria Magdalena ihr Zusammentreffen mit dem auferstandnen Christus den Aposteln erzählt; diese aber, unter denen sich — sonderbarer Anachronismus! — auch schon Paulus befindet, wollen ihren Worten — als eines Weibes Rede — keinen Glauben schenken. Sie beten indessen, Jesus möge sich ihnen zeigen. Da erscheint er, die Worte „Pax vobis et non tardabit; haec est dies,

[1]) Vielleicht nahm diese Oertlichkeit hier die ganze Bühne ein, so dafs die vorausgehende Scene auf dem Mittelplatz gespielt ward — also in der That hier vielleicht auch auf der Landstrafse.

quam fecit Dominus“ *singend.* Darauf folgt das Mahl, wie es von Lucas erzählt wird; die Reden Christi sind nach diesem Evangelisten und Johannes gegeben. — Nach dem Abgange Christi tritt nun Thomas auf. Seine Ungläubigkeit wird als eine gar hartnäckige weitläufigst behandelt. Jeder einzelne der elf Apostel thut das Seinige. Aber Thomas bleibt dabei, daſs sie einen *Geist* gesehen hätten. Da tritt Christus von Neuem auf, und nun spricht Thomas seine Reue in einer langen Rede aus, in welcher nicht weniger als 14 Verse mit dem Wort „Gnade“ anheben.

In dem folgenden Stück ist nur bemerkenswerth, daſs die Himmelfahrt selbst auf der Bühne statt findet. Ein Hügel ist dargestellt; Christus erhebt sich von da, und verschwindet, von einer Wolke verhüllt, unter dem Gesang der Engel.

Das letzte Spiel bildet das jüngste Gericht (*Juditium*); es gehört zu den originellsten. Obwohl die ersten Eingangszeilen verloren sind, läſst sich aus dem Folgenden ihr Inhalt leicht reconstruiren. Danach begann das Stück mit dem Trompetenschmettern der Engel, welche die Todten wach rufen. In diesem Spiel war, so schlieſsen wir aus verschiedenen Stellen des Textes, das dreifache Weltreich *zugleich* scenisch vertreten: der Himmel, die Erde — hier auch einmal „*Mittel*erde“ d. h. die mittlere Welt genannt, wohl eben wegen der Gegenwart der beiden andern — und die Hölle. Eine Erhöhung auf der Bühne wird den Himmel vorgestellt haben: dort befanden sich die blasenden Engel, dort sitzt Christus im Beginne des Stückes. Auf den Ruf der Engel erscheinen dann die Todten: sei es daſs sie, wie in dem Coventry-Mysterium, aus einer Versenkung als dem Grabe emporsteigen, oder auf einem andern Wege die Bühne betreten. Die Bösen bejammern, und nicht ohne Pathos, ihr sündhaftes Leben — verfluchend den Mutterschooſs, den Tag selbst, der ihrer Geburt leuchtete! Ein Engel mit einem Schwerte scheidet die Guten und die Sünder. Christus erklärt dann, er wolle zu der Erde hinabsteigen. Indessen erscheint er keineswegs

alsbald dort (entweder ging er ab, oder es schlofs sich die Himmelsbühne durch einen Vorhang): vielmehr beginnt zunächst ein Teufelsspiel. Die „Dämonen“ nämlich brechen jetzt unter Geschrei aus der Hölle hervor, und geben in ihren Reden dem — physischen — Schrecken Ausdruck, welchen des Hornes Ton, der ihre eisernen Banden erschütternd zerbrach, ihnen verursacht hat. Alle ihre *Seelen* haben die Hölle verlassen: da ward ihnen klar, dafs der Tag des Gerichtes gekommen sei. Auch war es nothwendig; wurde doch in der letzten Zeit die Hölle so überfüllt, dafs sie kaum mehr Platz bietet: vom frühen Morgen bis zum Abend spät hatte der Pförtner vor neuen Gästen keine Ruhe! — Diese Teufel haben die Sündenregister — ganze Säcke voll — zum jüngsten Gericht mitgebracht, damit ihnen ja keine der Seelen entrinne. Aus diesen Registern machen sie sich nun gegenseitig Mittheilung, die Kategorien der Sünder aufzählend und sie charakterisirend. In letzterer Beziehung zeichnet sich besonders *Tutivillus* aus, ein lustiger junger Teufel, der, nach einigen lateinischen Brocken zu urtheilen, auch die Universität einst frequentirte. Er nimmt vorzugsweise die Koketten und die Stutzer auf's Korn, die er in sehr anschaulicher Weise schildert — eine Schilderung, die auch von mannigfachem kulturhistorischen Interesse ist. Mit dem Schmuck des Kopfes wurde der meiste Uebermuth getrieben. Das Fräulein ist gehörnt wie eine Kuh, die mit Katzenpelz gefütterte Mütze trägt sie auf einem Ohre; ihr Haupt ist so hoch wie eine Wolke. Dagegen gleicht des Stutzers Kopf einem Kornhaufen, wirr wie ein borstiger Eber. Aber trotz seiner blonden Locken mufs er die rusige Hölle hinab an einem Strick für einen halben Pfennig. Und Jungfer Nelle nützt es auch nichts, den Doppelshawl um den milchweifsen Nacken zu schlingen! So unter anderm Tutivillus. — Erst nachdem die ziemlich lange Conversation der drei Teufel beendet, erscheint Christus auf der Erdenbühne. In nicht unpathetischer Rede schildert er die für die Menschheit erduldeten Leiden, indem er dabei seine Wunden aufweist: „Alles das erlitt ich deinethalben; sage, Mensch, was er-

littst du für mich?“ Er wendet sich dann zunächst an die Guten: sie haben ihn, den Hungernden, gespeist, ihn, den Durstenden, geträнkt, ihn, den Unbekleideten, gekleidet u. s. w. — Die Guten wissen so wenig davon, als vom Gegentheil die Bösen. Christus belehrt sie — in der bekannten Weise. Dann fällt er das Urtheil. Die Teufel bemächtigen sich alsbald der Bösen, und geifseln sie, zur Hölle sie treibend, mit beifsendem Hohn. „Eure köstlichen Gürtel, zackigen Mützen, prunkenden Kleider, wo sind sie hin? Habt ihr Witz, oder seid ihr Narren: nichts brachtet ihr hierher mit als Gram, und eure Sünden auf dem Nakken!“ scherzt Tutivillus. Und ein andrer Dämon: „Aller Welt Fehler trugt ihr auf den Lippen, und vergafset der eurigen!“ — Die Guten indessen loben den Herrn; ihr „Te Deum laudamus“ schliefst das Spiel und die ganze Vorstellung [1]).

So haben wir den Inhalt des einen, und zwar des bedeutendsten der drei uns erhaltenen englischen Collectivmysterien dem Leser vor Augen gelegt: da dasselbe nun nicht blofs uns für die folgende Besprechung und Beurtheilung der englischen Mysterien überhaupt die Hauptgrundlage, sondern, was mehr zu bedeuten hat, für die Anschauung unsrer Leser der Vertreter gleichsam *dieser* Gattung des geistlichen Schauspiels von England sein soll, so ist es nöthig, vor Allem das Verhältnifs der beiden andern Sammelwerke zu dem analysirten in der Kürze zu charakterisiren. Was zunächst den *Stoff* betrifft, so lehrt schon die früher gegebene synoptische Inhaltsübersicht, dafs die *wichtigsten* Gegenstände, mit seltnen Ausnahmen — Ausnahmen wohl verschuldet durch den Verlust von Handschriften — allen drei Collectiven gemeinsam sind; auch weisen alle drei auf dieselben ursprünglichen Stoffquellen

[1]) Mit einem Tedeum schliefsen auch die französischen Mysterien regelmäfsig. — Angehängt ist noch dem Manuscript der Towneley-Sammlung ein Spiel *Lazarus*, das wahrscheinlich später erst dem Mysterium hinzugefügt worden ist, und dann natürlich nicht an dieser Stelle, zu Ende, sondern wahrscheinlich unmittelbar vor der Conspiratio gespielt wurde. Es ist indessen so unbedeutend, dafs es uns zu keiner weitern Berücksichtigung auffordert.

zurück, auf die Bibel nämlich und die neutestamentlichen Apokryphen. Die Behandlung aber des Stoffes betreffend, ist auch der Stil der dramatischen Komposition im Allgemeinen, sowie der Charakterzeichnung derselbe: bemerkenswerth ist nur, dafs in der Chester- und der Coventry-Sammlung bei einzelnen Spielen Prologe und Epiloge sich finden, und auch hier und da in ihnen die Rolle des *Expositor* oder *Doctor* vorkommt, dazu bestimmt, dem Publikum einzelne Erklärungen über das Dargestellte zu geben — von welchen Dingen in der Towneley-Sammlung sich keine Beispiele finden. Auch manche der Charaktere, wie z. B. Herodes, sind in den drei Sammelwerken ganz gleich gezeichnet; sie wurden frühe typische Gestalten, die Wuth des Herodes auf der Bühne wurde sprichwörtlich fast; die Aehnlichkeit aber entsprang hier theils aus der gemeinsamen Tradition der Bibel, theils wahrscheinlich aus dem gleichen Vorbild, welches die liturgischen, lateinischen Schauspiele lieferten. Auffallender sowie auch bedeutungsvoller (denn es spricht für die *nationale* Originalität dieser Mysterien) ist die Uebereinstimmung in einzelnen ganz originellen *stofflichen* Zusätzen und Ausführungen: so bildet das hartnäckige Sträuben der Frau des Noah, sich einzuschiffen, allerdings etwas anders motivirt und etwas verschieden ausgemalt, auch in dem betreffenden Spiel der Chester-Sammlung eine Hauptparthie, wie denn auch Chaucer in des Müllers Erzählung, vielleicht auf Grund einer andern Mysteriendarstellung noch, desselben gedenkt. In der Coventry-Sammlung jedoch ist Niemand bereiter als Frau Noah, in der Arche eine Zuflucht zu suchen. Wie *diese* Differenz schon zeigt, haben andererseits nicht selten die Sammlungen in einzelnen Spielen eine jede für sich stofflich auch wieder manches Eigenthümliche. Dieser letztere Umstand aber beweist, dafs die drei Collectiven als solche, d. h. im Grofsen und Ganzen, unabhängig von einander producirt sind, selbst wenn auch das eine oder andre Einzelspiel einmal in der einen Sammlung nach dem Vorgang und Muster der andern abgefafst wäre: denn es wurden ja im Laufe der Zeit, wie wir sahen, Stücke überarbeitet und

auch neue, die früher fehlten, eingeschoben. (Hiervon ein Beispiel scheint der *Lazarus* der Towneley-Mysterien). — In der Ausführung zeichnet sich die Towneley-Sammlung vor den beiden andern durch eine besondre Frische und Volksthümlichkeit der Auffassung und des Ausdruckes aus, welche sie der stark ausgeprägten, noch bis heute unverwischt gebliebnen, eigenthümlichen Individualität der Bevölkerung von West Riding — derselben Landschaft, die Miſs Bronte als ihre Heimath in ihrem Shirley so meisterhaft charakterisirt hat — verdankt: man erkennt leicht, daſs die Mysterien dieser Sammlung das Landvolk, Pächter und Bauern, als einen Hauptbestandtheil ihres Publikums vor Augen haben, nicht eine Städtebevölkerung allein, wie die andern; dies stimmt auch zu der besondern Art ihrer Aufführung, die, wie wir zeigten, höchst wahrscheinlich auf einem in einem kleinen Flecken gefeierten, aber sehr besuchten Jahrmarkt stattfand, vollkommen. Daher denn auch die dieser Sammlung ganz eigenthümlichen Bauernspiele, wie wir sie in der Ermordung Abels und in den beiden Schäferstücken finden: d. h. Spiele die einen durchaus bäuerlichen Charakter in Sitten und Sprache tragen, und die mit besonderer Lust und Liebe in diesem Stile verfaſst sind, obwohl die Ermordung Abels an und für sich nicht eine solche Behandlungsweise nothwendig forderte. Keine der andern Sammlungen hat auch eine gleiche dialectische Färbung.

Die englischen Mysterien einer umfassenden *ästhetischen* Kritik von einem absoluten Standpunkt aus zu unterwerfen, sind wir nicht geneigt: theils müſsten wir da vieles von Andern, ja auch von uns selbst an anderm Orte gesagte nur wiederholen, eine Arbeit, der wir uns ungern unterziehen; theils aber ist es auch unnöthig, den eigenthümlichen dramatischen Charakter dieser Schöpfungen als solchen weitläufiger zu erörtern, da die von uns gegebne ausführliche Analyse eines der Collectivmysterien den Leser selbst in den Stand setzt, die allgemeine Eigenthümlichkeit dieser Dramen im Unterschied von denen des Alterthums und der Neuzeit leicht zu durchschauen. Dage-

gen wollen wir den bisher noch nicht unternommenen Versuch wagen, das englische Mysterium in seiner *Besonderheit* durch einen Vergleich mit dem französischen zu charakterisiren: ein Unternehmen, dem sich aus speziellen Gründen, wie später einleuchten wird, der Literarhistoriker nicht einmal entziehen darf, obwohl letzteres allerdings von allen, die es anging, bis dahin geschehen ist[1]).

Die dramatische Komposition der englischen Mysterien ist im Allgemeinen zwar von derselben Natur als die der französischen, es ist derselbe Kunststil. Auch sie haben den epischen Charakter, auch die gleiche Geringschätzung aller Einheit der Zeit und des Ortes, eine Geringschätzung, die das Wesen selbst dieser beiden Kategorien verletzt: dafür können die beiden Spiele der Towneley-Sammlung *Pharao* und *Abraham* — das erstere mehr rücksichtlich der Zeit, das zweite des Ortes — allein schon zeugen; auch dieselben gedankenlosen Anachronismen finden sich, wovon wir auch manche Beispiele gaben. Trotzdem aber zeichnet die englischen Mysterien eine gröſsere Einheit der Handlung aus. Sie verdanken dies vor allem der durch äuſsere Verhältnisse gebotenen Gliederung in *Einzelspiele*, welche, weil ein jedes von einer besondern Truppe, meist auch auf einem eignen Schauplatz gespielt ward, eine formelle Selbständigkeit hatten; vergleichsweise kann man sagen, an die Stelle *eines* groſsen Wandgemäldes trat eine Gallerie von kleinen Bildern, die stofflich innigst verbunden, alle aber, ein jedes für sich, eingerahmt waren. Der weit geringere Umfang der Handlung im Einzelspiel, und selbst die entsprechende Beschränkung des Bühnenraums machte eine solche Zersplitterung der Handlung, als in den französischen Mysterien bei ihrer gewöhnlichen Einrichtung es der Fall war, gar nicht möglich. Auch war es nicht mehr nöthig, im Interesse unterhaltender Abwechselung etwa die Einheit zu stören, und ein paar Handlungen ne-

---

[1]) Die paar kurzen Bemerkungen Ulrici's in seinem in vieler Beziehung sonst so schätzenswerthen Buche über Shakespeare können hier um so weniger in Anschlag gebracht werden, als sie zum Theil ganz unrichtig sind.

ben einander vorzuführen: die Selbständigkeit der Einzelspiele brachte von selbst schon die gröfste Mannigfaltigkeit mit sich. Und so findet sich in der That auch nur sehr selten dort eine doppelte Handlung *gleichzeitig* gespielt — was in den französischen Mysterien hingegen gar nichts ungewöhnliches ist. Gilt dieses unser Urtheil nun selbstverständlich zunächst nur den Einzelspielen, so war doch sogar eine Einheit des Ganzen, die *formell* freilich, immer bei ihrem eigenthümlichen Stil den Mysterien überhaupt fehlen mufste, für den *innern* Sinn der Zuschauer durch die übersichtliche Gliederung des Stoffes, die sich in den von einander geschiednen Einzelspielen offen darlegte, nicht wenig gefördert. Der Einheit der Handlung war aber ferner in den englischen Mysterien von besonderm Nutzen, dafs nur, wo es der Stoff ganz ausdrücklich verlangte — und dies ist doch nur selten der Fall — die beiden andern Weltreiche, der Himmel und die Hölle zugleich mit der Erde dargestellt waren. In der Regel bildet diese allein den Schauplatz, mitunter ist dazu noch die Hölle repräsentirt; nur äufserst selten aber Himmel, Erde und Hölle zusammen. Das letztere aber war in dem *ausgebildeten* französischen Mysterium vielmehr die Regel: in dem ältern allerdings nicht, so dafs nur dieses dem englischen in der Beziehung gleicht. Diese Einfachheit des Schauplatzes an der Stelle der französischen Dreifaltigkeit war aber noch von einer andern und höhern, als der allerdings schon sehr wichtigen dramatisch formellen Bedeutung: die in die Hände des Himmels und der Hölle, dem Stoff und der damaligen Weltanschauung gemäfs, gelegte Leitung der irdischen Dinge konnte sich hier nicht so grob sinnlich manifestiren, als in dem französischen Mysterium — wo die Leiter selbst jederzeit vor den Augen des Publikums als aufserirdische Wesen in ihrem eignen Reiche, sei es in der Höhe oder in der Tiefe, gegenwärtig erschienen. Etwas anderes war es schon, wenn sie auf der Erdenbühne auftraten: damit übernahmen sie doch gewissermafsen nothwendig *menschliche* Form und Charakter. — Die geringere Betheiligung der Hölle speziell aber hielt zugleich

jene ungehörige Einmischung eines parodisch komischen Elements, das eine rein äufserliche Zuthat war, fern; denn die Träger, ja Schöpfer desselben waren in dem französischen Mysterium die in der Haupthandlung *unbeschäftigten* Teufel. Die verhältnifsmäfsig gröfsere Selbständigkeit und Unabhängigkeit der irdischen Welt machte aber einerseits nun eine vertieftere Charakterzeichnung möglich, andererseits erlaubte sie nicht blofs erst, sondern verlockte sogar zu einer freiern Behandlung des Stoffs in einem *weltlichen* Sinne, zumal wo der Gegenstand eine geringere religiöse Weihe hatte oder zu haben schien. Dazu kam, dafs das komische Element, welches als das volksthümliche Ingredienz den Mysterien, nachdem sie von dem Gottesdienst sich emancipirt, an und für sich gar nicht fehlen durfte, da es nun in England in dem dort beschränkten Teufelsspiel und bei der dort in den *Mysterien* fehlenden Narrenrolle kein genügendes Terrain der Entwickelung fand, auf dem Hauptschauplatz als ein *integrirender* Theil der vorgestellten Handlung mehr zur Geltung zu kommen streben mufste, und so sich mitunter des Gegenstands selbst ganz bemächtigte. In den französischen Mysterien tritt das komische Element, auch von dem Teufelsspiele abgesehn, mehr *episodisch* auf (wie es denn auch dort Sitte war beliebige Farcen als Zwischenspiele einzuschalten): es durchdringt und beherrscht nie die Haupthandlung, vielmehr spielt es meist in einzelnen in Bezug auf den Gegenstand untergeordneten Scenen, indem seine Träger nicht Haupt-, sondern Nebenpersonen sind. Letzteres war in England allerdings auch öfters der Fall: andrerseits indessen finden sich in den französischen Mysterien Stücke von solchem Charakter, wie Abels Ermordung und die Sündfluth in der Towneley-Sammlung sind, gar nicht.

Rücksichtlich der Charakterzeichnung gebührt den englischen Mysterien offenbar der Preis vor den französischen; überall zeigt sich dort eine gröfsere Gabe lebendiger plastischer Charakteristik, und ein reges mannigfaltiges Streben, diese geltend zu machen, so schwach mitunter auch die Versuche noch ausfallen; in einzelnen Stücken,

zumal der Towneley-Sammlung, erhebt sich die Charakterzeichnung selbst zu einer Individualisirung, sogar von eignen selbstgeschaffenen Gestalten, welche über den Horizont der eigentlichen mittelalterlichen Kunstsphäre ganz hinausgeht, und an die Schöpfungen des grofsen Meisters Chaucer erinnert. Was für originelle, lebensvolle, von allem Typischen freie, individuelle Gestalten sind z. B. der Schafdieb Mak und der Teufel Tutivillus! auch Garcio, Kains Knecht, die Frau des Noah, und mehr oder weniger manche Andere. Unter den biblischen Charakteren ist Joseph, von einzelnen naturalistischen Ausschreitungen abgesehn, der Ueberlieferung getreu in einem lebendig nüancirten, kräftig colorirten, einheitsvollen Bilde wiedergegeben; und aus den wenigen von der Bibel dargebotenen Zügen ist die drastische Gestalt des Noah, wenn auch in der Verkleidung eines englischen Schiffszimmermanns, hervorgearbeitet. Und wie geschickt wird Abel dem rohen Manne der That gegenüber als redseliger Sittenprediger — ein vollkommner Contrast — charakterisirt! Allerdings ist bei der Mehrzahl der Personen mehr das *Streben* nach Charakteristik, als schon der Erfolg anzuerkennen. Oft sind die Mittel noch gar naive, so das, wenn sich die Personen, zumal die schlechten, in langen Reden selbst charakterisiren. Pilatus z. B. klärt selbst das Publikum in einem Monolog über seine Untugenden auf, indem er sich den ärgsten Verläumder, Achselträger u. s. w. nennt. Und nicht einmal entsprechen seine Handlungen dann in dem *Schauspiel* dieser gar weitläufig gegebenen Charakteristik: denn er ist dort von *Anfang* an bis zu Ende der *offne* geschworne Feind Christi, und weder der Hinterlist, noch der Zweideutigkeit beeifert er sich jemals. Aber dieser Umstand gerade kann hier recht das dem englischen Mysterium eigenthümliche *Streben* nach einer individuellen Charakterzeichnung, ein Streben, welches auch ganz spezifisch englisch ist, offenbaren. Bei diesem Streben nämlich blieb es in diesem Falle: denn obschon Pilatus hier seinen *Handlungen* nach gar nicht aus dem Typus des blutdürstigen Tyrannen heraustritt, so fühlte der Dichter doch das Be-

dürfnifs, im Eingang des Stückes wenigstens, ein individuelles Signalement ihm mitzugeben. Eine *ideale* Charakterzeichnung aber, wovon in dem ausgebildeten französischen Mysterium wohl kaum eine Spur zu entdecken ist, zeigt sich zwar selten, aber sie zeigt sich doch: in den Charakterbildern Abrahams und Isaaks z. B. Beide repräsentiren die kindliche Pietät, die allerdings die sittliche Norm des patriarchalischen Zeitalters ist. Und bei beiden Charakteren ist trotz einer bewundernswerthen Detailausführung, die ihnen grofse Lebendigkeit verleiht, kein störender naturalistischer Zug eingemischt. — Von solchen Ausnahmen aber abgesehn, hat auch in dem englischen Mysterium der Naturalismus die entschiedenste Herrschaft, welcher denn die Stoffe des alten Testaments sich weit besser als viele des neuen fügen: deshalb gehören auch grade die vorzüglichsten Spiele jenem an. In unsrer Analyse haben wir öfters schon auf den Anglicismus der Charaktere aufmerksam gemacht, welcher eben in den lebensvollsten zumeist zu Tage tritt: ja die Zeichnung und Farbe hat bei manchen nicht blofs einen nationalen, sondern einen provinzialen, localen Charakter selbst. Dies ist aber auf jener Kunststufe, der die Mysterien überhaupt angehören, vielmehr ein gutes, als ein schlechtes Zeugnifs. An der Stelle abstract empfangner, typischer Figuren sind da schon Gestalten von Fleisch und Blut getreten, aus concreter Anschauung erzeugt, wenn auch noch in der vollen Beschränktheit einer an die Scholle und den Augenblick der Gegenwart gefesselten Phantasie. Diesen nationalen Ton der Farbe haben die englischen Mysterien, und die besten vor allen, in einem stärkeren Grade als die französischen; aber eben demselben verdankt ihr Colorit auch die Lebendigkeit und Frische. Freilich zuweilen drängt sich dieser Anglicismus in einer ganz ungehörigen, uns sehr lächerlichen Weise in den Stoff selbst ein, nicht blofs in einer Menge von Beziehungen und Anspielungen auf damalige gesellschaftliche und politische Verhältnisse Englands — wovon wir auch schon Beispiele genug hervorhoben — sondern es wird selbst mitunter die Scene gera-

dezu und ausdrücklich aus Palästina nach Britannien verlegt. So erklären auch in den Chester-Spielen die Schäfer, dafs sie aus Cheshire und Lancashire sind, und einer der Ritter des Herodes bramarbasirt dort gegen den König von *Schottland*. Damit hängt denn auch zusammen, dafs das Publikum selbst zuweilen in das Spiel mit hineingezogen wird: was ja schon in gewissem Sinne durch die Art der Ruhe gebietenden Anreden geschieht. So wendet sich Johannes der Täufer am Schlusse seines, oben von uns analysirten, Spiels mit einer Moralpredigt an die *Zuschauer;* so werden zu Ende des Coventry'schen Stücks „Josephs und Maria's Untersuchung" verschiedene Personen *aus dem Publikum* bei ihrem *Namen* vor den jüdischen „Bischof" citirt. Als in demselben Spiele der „Denunciator" Joseph die Citation behändigen will, geht er über den Mittelplatz und mufs sich durch das vordrängende Publikum einen Weg bahnen: „Hinweg, ihr Herren! ein Mann, der Ehrerbietung fordert, kommt hier. Höflichkeit, scheint mir, müfst Ihr noch lernen; die Hüte ab, zum Henker! Macht mir Reverenz, oder" — — Nun folgen aufschneiderische Drohungen. Diese Stelle ist in Versen wie der übrige Text, von dem sie einen integrirenden Theil bildet. (Ihren Ursprung mag sie allerdings vielleicht einer zufälligen Improvisation verdankt haben). — In den Stücken, wo eine Veranlassung zu der Handwerksthätigkeit der Spielenden gegeben war, wurde die naturalistische Lebendigkeit auch hierdurch gefördert: der Poet, der für einen Schiffszimmermann Noahs Rolle schrieb, mufste selbstverständlich anschaulich und naturgetreu verfahren; andererseits aber wurde er auch verleitet, ja vielleicht genöthigt, der Handwerksthätigkeit, die im Schauspiele selber glänzen wollte, zu Gefallen, den Stoff in dieser Richtung ungebürlich, ja ganz unziemlich zu erweitern. So nimmt in dem von uns analysirten Spiel der Kreuzigung das Anschlagen Christi an das Kreuz einen so grofsen Raum ein; und indem es ohne alle Rücksicht auf die Erhabenheit der dargestellten Handlung mit einer minutiösen, handwerksmäfsigen Sorgfalt und aller Lust und Freude an der Hände Arbeit geschieht,

würde schon hierdurch allein unser ästhetisches, ja das bloſse sittliche Gefühl empört werden, wenn auch nicht, wie in unserm Falle, noch hinzukäme, daſs die Schmide zugleich Bedienstete der Folterkammer sind.

Schon diese kurze, aber so weit meine Kenntniſs wenigstens reicht, alles Eigenthümliche hervorhebende Kritik der englischen Mysterien, und zwar der vollkommen ausgebildeten, der Collectiven, wird dem Leser schwerlich einen Zweifel daran aufkommen lassen, daſs eben diese Collectivmysterien originell nationale Schöpfungen sind, und in ihrer Ganzheit sich als Uebersetzungen oder nur auch als *unmittelbare* Nachahmungen ausländischer, insonderheit französischer Werke gar nicht denken lassen. Und doch erscheint sogar das erstere als die in der Regel von den englischen Literarhistorikern selbst, ja von ihren bedeutendsten (mit der Ausnahme Wright's indeſs, der wenigstens daran *zweifelt*) behauptete Meinung, eine Meinung, die sie allerdings schon rücksichtlich der einzelnen Sammlungen entweder gar nicht, oder doch nicht bestimmt genug formuliren, andererseits auch in der Rücksicht nicht, ob die französisch geschriebenen Originale Franzosen oder Engländer selbst etwa zu Verfassern hatten. So vager und unklarer Natur auch ihre Meinung erscheint: prüfen wir doch einmal die wichtigsten der von ihnen vorgebrachten Argumente.

Die groſse Mehrzahl derselben gründet sich auf die Chester-Sammlung, in der man die als älteste documentirte sieht, der Entstehung nach, nicht aber der uns erhaltenen Redaction: wäre hier in der That nun ein Beweis für die ursprünglich französische Abfassung geliefert, so könnte er doch jedenfalls bloſs diese Sammlung treffen, nach der Natur der Beweismittel nämlich. Dies gibt auch Collier wenigstens, der zuerst jene Ansicht aufstellte und zu begründen versuchte, schlieſslich zu. Das erste der Argumente aber ist folgendes: in einem der fünf uns erhaltenen Manuscripte der Chester-Sammlung findet sich die Anmerkung notirt, daſs ein Mönch der Chester-Abtei, der um die Mitte des XIV. Jahrhunderts lebte (Ralph Higden), dreimal in Rom war, ehe er vom Papst die Erlaubniſs erlangen konnte,

„die Chester-Spiele in englischer Sprache zu haben“[1]). Aus welchem Jahr aber stammt diese Notiz, oder nur aus welchem Jahrhundert? Vom Jahr 1628 allem Anschein nach, sagt Warton[2]). Collier aber und alle seine Nachschreiber haben eine solche Frage — ist es möglich? — für ganz überflüssig gehalten!! Welchen Werth kann aber an sich schon eine solche Notiz eines Unbekannten aus d. J. 1628 ohne irgend welche Angabe einer älteren Quelle haben! Und nun die Argumentation, dafs, weil des Papstes Erlaubnifs zu einer Uebertragung in's Englische nöthig gewesen, die Stücke ursprünglich hätten französich geschrieben sein müssen! Was in aller Welt ging das den Papst an, ob die von Laien, Handwerkern in den *Strafsen* der Stadt gespielten Mysterien [und dies nimmt doch auch Collier von den Chester-Spielen an][3]) englisch, oder — wäre es wenigstens lateinisch — nein französisch waren? Und sprachen denn jemals französisch die Handwerker in England, und die Masse des Volks überhaupt? So hat Collier ferner 4, sage vier Stellen, eine jede von ein paar Versen, in dem einen Band starken französischen Mystère des alten Testaments mühsamst aufgefunden, die eine grofse Uebereinstimmung mit vier entsprechenden in den Chester-Spielen zeigen — von welchen Stellen die wichtigste ist, dafs Isaak bei seinem Opfer in dem englischen wie in dem französischen Stücke den Vater bittet, ihm die Augen zu verbinden, damit er das Schwert nicht sehe! Welch ein Argument an sich! Aber Hr. Collier vergafs wiederum eine Hauptsache, nämlich zu untersuchen: wann denn jenes französische Mysterium, auf das er sich bezieht, abgefafst worden sei. Er begnügt sich vielmehr damit, zu sagen, dafs dasselbe um 1490 gedruckt, aber *weit früher* (at a much earlier date) aufgeführt worden. Wer die Geschichte des geistlichen Schauspiels der Franzosen aber nur einigermafsen kennt,

---

[1]) To have them in the English tongue.

[2]) History of Engl. Poetry III, p. 15. Das Manuscript selbt aber ist vom Jahre 1607.

[3]) History of Engl. dramatic poetry II, p. 147.

wird nicht daran zweifeln, dafs dasselbe nicht älter als das XV. Jahrh. sein kann [1]). Jene Uebereinstimmung eines französischen Werks des XV. mit einem englischen des XIII. Jahrh. — in welches Collier gerade den Ursprung der Chester-Spiele setzt — könnte also nur *den* Beweis liefern, dafs jenes eine Uebersetzung von diesem sei. — Ein anderes fürwahr ein wenig sonderbares Beweismittel ist den Towneley-Mysterien entlehnt; Herodes schliefst hier das nach ihm genannte Spiel mit einer *langen*, in seiner polternden Weise gehaltenen Rede, welche mit den Worten endet: „Lebt wohl zum Teufel, ich kann nicht mehr Französisch" (I can no more Franche). Offenbar bedeutet dies hier so viel, als „ich bin mit meinem Latein zu Ende." Diese Stelle, als wörtlich aus dem *Französischen* übertragen angenommen, wie es die Meinung Collier's und seiner Nachfolger ist, spricht aber statt *für*, vielmehr *gegen* eine ursprünglich französische Abfassung. Denn welcher Franzose würde je sagen: ich kann nicht mehr französisch, welcher Engländer: ich kann nicht mehr englisch, in dem Sinne: ich vermag nichts weiter zu sagen? [2]) — Obgleich nicht so absurd, wie die erwähnten Beweise, doch von geringem Gewicht ist der: dafs in ein paar Spielen, hauptsächlich auch der Chester-Sammlung, einmal eine

[1]) Das schliefst allerdings keineswegs aus, dafs nicht einzelnen Parthien dieses im XV. Jahrh. abgefafsten französischen Collectivmysters Einzelmysterien zu Grunde liegen *können*, die selbst älter, als die Chester-Spiele sind; diese französischen Einzelmysterien können auch — dies ist an sich gar nicht unmöglich — einst von Verfassern englischer Einzelspiele benutzt worden sein, welche letztere dann später in die Chester-Sammlung mehr oder weniger umgearbeitet übergingen. *Das* ist *möglich*. Aber das ist etwas ganz anderes, als anzunehmen, das englische *Collectivum* habe — auch nur für einzelne Parthien — das französische *Collectivum* als Quelle gehabt. (Und nur dagegen richtet sich meine Polemik überhaupt hier, was überall wohl festzuhalten ist). Collier aber unterscheidet gar nicht die verschiedenen Epochen der Mysterienentwicklung, und zwar weder in England selbst, noch in Frankreich.

[2]) Collier für seine Person — aber nicht seine Nachfolger — sucht indefs das wunderliche Argument damit zu stützen, dafs Herodes als Heide, „den man zum Zweck des Spiels französisch habe sprechen lassen", sich so ausdrücke: was nach der ganzen Auffassung Collier's nichts anders heifsen kann, als der dramatische Charakter Herodes habe sich hier mit dem wirklichen scherzhaft identificirt — eine Ironie, wie sie in den Mysterien aber ganz und gar nicht vorkommen kann.

kurze Rede in *französischer* Sprache verfafst sich findet; diese paar Verse als unübersetzt gelassene Reste eines französischen Originals anzusehen, kann zwar Niemanden gewehrt werden, scheint mir aber eine sehr verkehrte Ansicht. Dagegen läfst sich nämlich ungemein vieles sagen, insbesondere dafs die betreffenden Manuscripte der hierbei gerade in Betracht kommenden Spiele von verhältnifsmäfsig sehr jungem Datum sind, und eine solche im Originalmanuscript begangene Vergefslichkeit wohl im Laufe von ein paar Jahrhunderten corrigirt worden wäre. (Man nahm ohnehin ja, wie wir sahen, Veränderungen aufserdem vor). Blofs des Zufalls halber, dafs der Uebersetzer an den betreffenden paar Stellen zu übersetzen *vergafs*, hätte man dieselben Jahrhunderte hindurch französisch gesprochen? noch dazu Handwerksleute, denen die paar Zeilen sicher doch grofses Kopfzerbrechen bereiteten? Collier freilich glaubt, der Uebersetzer habe diese Stellen absichtlich nicht übertragen, weil er sie nicht nothwendig für die Aufführung gehalten haben möchte. Dafs das Letztere möglich gewesen, wäre noch zu beweisen, aber einmal auch zugegeben — weshalb nahm er die Stelle im *Original* auf? und weshalb schrieb man dieselben immer wieder von Neuem mit ab?[1]) Endlich findet sich in einem der Chester-Spiele eine in einem Gebet enthaltene Anführung des „Königs von Frankreich“:

[1]) Wenn Collier gesagt hätte, der Uebersetzer habe die Stellen, die übrigens jedes Mal von wenigen Versen sind, *absichtlich* nicht übertragen aus *dem* Grunde, weil er es für gut befunden, dafs sie französisch — statt englisch, gleich dem Uebrigen — gesprochen würden, so liefse sich hiergegen weniger etwas einwenden: aber auch dann würde nur bewiesen sein, dafs die betreffenden Einzelspiele *als solche* — ehe sie dem Collectivum an gehörten — ursprünglich französisch verfafst worden wären. Das wäre an sich nicht unmöglich. Diese Frage aber, welche Einzelspiele der drei Collectiven auf eine directe französische Herkunft etwa hinweisen, habe ich überhaupt *hier* kein Interesse zu untersuchen, selbst wenn ich im Besitze aller dazu nöthigen Hülfsmittel — die mir überhaupt bei diesem Aufsatz sparsam zugemessen waren — wäre. Dafs jene Stellen aber ausnahmsweise französisch gesprochen wurden, sei es nun, dafs sie von dem englischen Mysterienautor französisch verfafst, oder bei einer etwaigen Uebersetzung in dieser Sprache belassen wurden, hat gar nichts Auffallendes, da ja bis zur Mitte des XIV. Jahrh. bekanntlich das Französische in England nicht blofs Hof-, sondern Staatssprache war, und jene französischen Verse überdem nur Königen in den Mund gelegt sind, das eine Mal dem Kaiser Octavianus, das andere den Königen des Morgenlands.

auch diese Stelle als *wörtlich übersetzt* anzunehmen, setzt doch eine gar zu grofse Gedankenlosigkeit nicht bei dem Uebersetzer blofs, sondern bei den spielenden Handwerkern voraus. Und wie viel wiegt auch Eine solche Stelle, wenn sie sich nicht aufklären läfst, im Hinblick auf das Ganze hier gegen die Menge allein von Anspielungen auf rein englische sociale und politische Verhältnisse, von denen wir Beispiele gaben? ganz abgesehen von den andern, noch viel schwerer in's Gewicht fallenden, von uns dargelegten Verschiedenheiten des englischen und französischen Mysteriums.

Noch zwei Punkte sind, ehe wir in dieser Angelegenheit unser Urtheil resumiren, hervorzuheben. Für das französische Mysterium hatte der Frohnleichnamstag keine Bedeutung: es ist uns wenigstens nicht einmal bekannt, dafs an diesem Festtage gerade dort Mysterien gespielt worden wären. Aber war dies auch der Fall, so geschah es in keiner andern Weise, als an jedem andern Feiertage. Ferner wurden dort die Mysterien nicht durch die Zünfte als solche aufgeführt. Die Zünfte, einzeln für sich und privatim, spielten allerdings in Frankreich nicht selten an ihrem Hauptfesttage, dem Tage ihres Schutzheiligen, vornehmlich ein die Legende desselben darstellendes *Miracle*, wie es in England ja auch der Fall war: aber sie verbanden sich keineswegs zu einer gemeinsamen öffentlichen Darstellung von *Mysterien*. Die Aufführung von diesen fand dort in anderer Art statt: entweder hatte eine bestimmte Genossenschaft, die sich nur zu solchem Endzweck verbunden, ein Privileg darauf — wie in Paris seit dem Anfange des XV. Jahrh. — oder es verbanden sich für den einzelnen Fall allemal eine Anzahl der reichern Bürger; unter diesen befanden sich Leute aller Stände und Berufsarten, Handwerker natürlich auch, aber einzeln für sich, in ihrer Eigenschaft als Bürger. Die Korporationen derselben, die Zünfte, hatten nichts damit zu thun. — Ich habe aber oben nachzuweisen versucht, wie gerade die Frohnleichnamsspiele durch den Charakter des Festes und die Art ihrer Aufführung in England die stoffliche Ausdehnung des Myste-

riums über den ganzen Umkreis der biblischen Geschichte hervorriefen. In Frankreich gewann das Mysterium eine solche nicht. Die beiden grofsen Hälften des alten und des neuen Bundes schlossen sich nicht zusammen. Entweder wurde das alte Testament nur — wie es überall *ursprünglich* der Fall war — in den Geburtsmysterien, und dann blofs in soweit als es auf die Geburt Christi einen innern Bezug hatte, dargestellt, oder später, seit dem XV. Jahrh., auch für sich allein. — Der Entwickelungsgang der englischen Mysterien war eben ein anderer, als der der französischen. Meine Gesammtansicht über das historische Verhältnifs beider zu einander aber ist: wahrscheinlich hat das liturgische Schauspiel Englands schon das Frankreichs sich zum Muster genommen, wenn es auch in seinen ersten Anfängen etwa unabhängig von demselben sich entwickelte; auch das von der Kirche emancipirte Mysterium hat allem Anschein nach im *Anfang* in dem französischen sein Vorbild gehabt, woher denn allein schon auch manche *stoffliche* Uebereinstimmungen — bei so vielen Abweichungen andererseits — sich erklären; bald aber hat es unter dem Einflufs der der Nation eigenthümlichen dramatischen Begabung eine selbständige Entwickelung genommen, die dann durch die Entstehung der England, gegenüber von Frankreich, in der Form wie in der Aufführung ganz originellen Frohnleichnamsspiele vollendet ward. Die Collectivmysterien Englands, als solche, sind daher weder Uebersetzungen, noch auch Nachahmungen französischer Collectiven — deren es in *solcher* Ausdehnung des Stoffes ja gar nicht einmal überhaupt gegeben hat — wohl aber können Einzelspiele der englischen Collectiven nach französischen Vorbildern verfafst sein, sei es, dafs dies, wie angedeutet, in der Epoche des englischen Mysteriums, die der Bildung der Collectiven vorausging, geschah, oder auch in einzelnen Fällen selbst später noch, indem ein solches Einzelspiel dann nachträglich eingeschaltet wurde, der Geistliche aber, der es verfafste, ein französisches Mystère benutzte. Doch wird dann die Verarbeitung des fremden Originals um so mehr in nationaler und selbständiger Weise erfolgt sein, als das

Werk, dem das Einzelspiel einverleibt wurde, in seiner Ganzheit ja bereits ein durchaus nationales war. — Den Einflufs Frankreichs vermittelte der Klerus und die Literatur, die Emancipation von demselben der Genius der Nation, und dafs das Volk, in des Wortes engern Sinne, Publikum und Schauspieler war. Das *Volks*drama einer dramatisch besonders begabten Nation kann nicht anders als original sein, nachdem es einen gewissen Grad von Entwickelung erreicht hat.

Vollendete sich nun auch, wenn wir so sagen dürfen, das englische Mysterium in den Frohnleichnamsspielen, jenen grofsen Collectivmysterien, die uns so lange beschäftigt haben, so dafs *sie* erst als die reife Frucht eines aus dem Ausland zwar eingeführten, aber in dem fruchtbaren Boden Englands eigenthümlich und national sich entwickelnden Schöfslings erscheinen, und daher die wahren Vertreter dieser ganzen Gattung des geistlichen Schauspiels für England sind: dennoch finden sich auch nach der Ausbildung der Frohnleichnamsspiele bis in die spätesten Zeiten noch Mysterien dort, welche, gleich den ältesten, nur *einzelne*, mehr oder minder grofse, Abschnitte der biblischen Geschichte behandelten. So wurde die Passion allein, ebenso das alte Testament — letzteres unter anderm in London — die Höllenfahrt, die Geschichte der Maria Magdalena, die des Joseph, des Gemahls Maria's, die Bekehrung des Paulus u. s. w. dargestellt: die Aufführung dieser Mysterien fand, soviel wir darüber unterrichtet sind, in einer der dargelegten ganz analogen Weise statt, nur dafs sie Sache *einzelner* weltlicher oder geistlicher Korporationen, z. B. in London der juristischen Schreiber oder der Chorsänger von St. Paul, nicht aber einer solchen Association sämmtlicher Zünfte einer Stadt war. Auch wurde, was ganz originell ist — uns wenigstens ist nicht bekannt, dafs etwas Aehnliches in Frankreich oder Deutschland vorgekommen sei — an demselben Fest ein Cyclus von Mysterien *successive*, im Verlaufe einer Anzahl Jahre, dargestellt. So wurde in Oxford zu Lichtmefs, dem Feste der Reinigung Maria's, das eine Jahr die Anbetung der Schäfer und

der heil. drei Könige, das folgende Herodes' Kindermord, die Flucht nach Egypten und die Reinigung Maria's selbst, das dritte die Disputation des zwölfjährigen Christus im Tempel aufgeführt: ob damit der Cyclus indefs abschlofs, vermögen wir nicht zu sagen; nur das mittlere Stück nämlich ist uns erhalten, welches der andern beiden im Prolog und Epilog gedenkt. — Auch die *Miracles*, in der eigentlichen Bedeutung des Worts, wurden bis tief in das XVI. Jahrh. fortgespielt, einzelne sogar noch weit später: sie verschwanden also keineswegs mit der Entfaltung der Mysterien, aber sie wurden nur selten mit gleichem Pomp und gleicher Oeffentlichkeit aufgeführt, so dafs dem entsprechend auch nur spärliche Notizen über sie vorhanden sind. Um einiger hier zu gedenken, so wurden in Coventry 1490 das Spiel der heil. Katharina, 1504 das des heil. Christian, beide im Freien, in Dublin das Spiel des Crispinus und Crispinianus, in London 1557 das des heil. Olave aufgeführt. Besonders beliebt war das Miracle des heil. Georg, das sogar in unserm Zeitalter noch — natürlich in einer besondern, modernen Redaction — an verschiedenen Orten Englands auf dem Lande die Christtage gespielt worden ist.

Es ist eine nicht selten vernommene falsche Ansicht, als hätten die *Moralitäten*, die seit dem XV. Jahrh. auch in England sich entwickelten und dort bald zu grofser Blüthe gediehen, die Mysterien und Miraclespiele verdrängt; mit dieser falschen, man darf wohl sagen aus der Luft gegriffenen Ansicht hängt eine andere nicht minder verkehrte, jedoch wenigstens nicht ohne allen Grund behauptete zusammen, die nämlich, als hätten sich die Moralitäten aus den Mysterien entwickelt. Da allerdings in den Mysterien schon frühe sich einzelne allegorische Figuren finden, vornehmlich solche, die einzelne Eigenschaften Gottes repräsentiren, wie Justitia, Misericordia u. s. w., so nimmt man nun gar naiv an, diese Figuren wären mit der Zeit in den Mysterien immer zahlreicher, und damit zugleich Hauptträger der Handlung geworden, während die biblischen Charaktere in den Hintergrund getreten wären; „und also — sagt Collier, der Vertreter dieser Ansicht — wurde im

Laufe der Zeit, was ursprünglich nur eine Verschönerung einem historischen Drama sein sollte, eine neue dramatische Spezies." Nicht blofs aber fehlen für die Annahme eines solchen Entwicklungsganges die historischen Documente, nicht blofs widerspricht demselben der Fortbestand der Mysterien, welchen Collier ja selbst documentirt — da auf dem angezeigten Wege denn doch die Mysterien selbst sich hätten auflösen müssen — sondern es wird diese etwas hausbackene Meinung auch durch die geschichtliche Entwicklung der Poesie des Mittelalters überhaupt widerlegt. Die Moralitäten sind mit einem Worte nur die in das *Drama* übersetzten *epischen* Allegorien des XIII. und XIV. Jahrh. So hat Chaucer die letztern — nach dem Vorgang der Franzosen — sogar schon dialogisirt. Die Ausführung dieses Punktes würde uns hier zu weit führen — indefs haben wir schwerlich von einem Kenner der mittelalterlichen Literatur eine Einrede zu befürchten. (Vgl. übrigens meine in d. Heft folg. Anzeige von Fabre's Etudes). Den ersten englischen Moralitäten aber haben offenbar die französischen zum Muster gedient; in England selbst hat sich also diese Spezies des mittelalterlichen Dramas gar nicht einmal spontan entwickelt, obwohl auch sie allerdings recht bald dort eine ganz eigenthümliche und vollständig nationale Gestaltung gewann. In Frankreich wie in England haben die Moralitäten ihre besondere Sphäre, eine eigene Bahn, die zwar die der Mysterien mitunter berührt und durchkreuzt, keineswegs aber an die Stelle derselben tritt. Die Moralitäten hatten allerdings in Frankreich, als sie in das Stadium der Reife, der vollkommnen Ausbildung traten, die Komposition der Mysterien, die einzige damals vorhandene dramatische Form des *ernsten* Schauspiels adoptirt: so erscheinen denn auch in dieser die ältesten erhaltenen englischen — und auch die Inscenesetzung war hier den Mysterien analog; aber sehr bald treten in England die Moralitäten in eine Alliance mit der Farce, sie beherrschen dann das Zwischenspiel, d. h. das von Haus aus weltliche Theater der Jongleurs, der Schauspieler von Beruf; dies wird ihre Sphäre, und in dieser concurriren sie kaum noch

mit den Mysterien. Der eigenthümliche Entwicklungsgang der Moralitäten in England hat für die Geschichte seines Dramas eine sehr grofse Bedeutung. Wir können hier nur Andeutungen geben: wir müfsten sonst einen zweiten Aufsatz dem vorliegenden hinzufügen. Auf dem Gebiet der Moralität nämlich vollzieht sich dort die Umwandlung des geistlichen Schauspiels in ein weltliches; aus ihr geht zwar nicht die Tragödie, wohl aber das Lustspiel hervor; und was von unberechenbarer, und doch von der Literarhistorie bisher ganz ignorirten Wichtigkeit war, auf demselben Gebiet entwickelt sich eine Kunstbühne, die frei von den Zwecken der Kirche, des Staats und der Schule, sich selbst Zweck ist. Diese Kunstbühne, welche das moderne Drama in England gleich bei seinem Entstehen vorfand — während sie z. B. in Frankreich erst fast ein halbes Jahrhundert *nach* demselben sich entwickelte — bot aber für seine Entfaltung ein freies, ich möchte sagen unpartheiisches Terrain dar.

Wurden nun die Mysterien von den Moralitäten keineswegs verdrängt, am wenigsten in ihrer ausgebildeten Gestalt, als Collectiva: so entwickelten sie sich andererseits auch nicht weiter; in ihrem Boden entsprang keine Wurzel des modernen Dramas. Freilich ganz unberührt blieben die Mysterien darum nicht, weder von der Fortentwickelung des Schauspiels auf andern Gebieten, noch von der geistigen Bewegung überhaupt, in welcher der Uebergang der mittelalterlichen in die moderne Kultur während des XVI. Jahrh. sich vollzog. So, was den ersten Punkt anlangt, wurden seit der Entwicklung und Blüthe der Moralitäten nicht selten in die Mysterien noch einzelne allegorische Figuren eingeführt, die meist jedoch eine blofse Nebenrolle spielen: so findet sich in dem Auferstehungs- und Höllenfahrtsspiel der Coventry'schen Zünfte die Mutter des Todes — seit den dreifsiger Jahren des XVI. Jahrh. aber erst —, so in dem jüngsten Gericht eben derselben „zwei Würmer des Gewissens“, seit 1561[1]). Ein solcher

---

[1]) Diese nicht unwichtigen Daten geben die Zunftrechnungsbücher.

Einflufs der Moralitäten auf die Mysterien, der in Frankreich sich auch hier und dort offenbart, ist sehr natürlich; aber er hat gerade bei dem kritiklosen Verfahren, dem man auf dem Felde der Literaturgeschichte leider noch so häufig begegnet (hauptsächlich in Folge der Nichtbeachtung oder der Verwirrung der Chronologie) zu dem oben gerügten Irrthum über die Entstehung der Moralitäten mit die Veranlassung gegeben. — Auch der Einflufs des wieder erweckten antiken Dramas macht sich — seit dem XVI. Jahrh. — in damals neu verfafsten Einzelmysterien zuweilen, z. B. in denen des Bischofs Bale, obwohl nur in einer sehr eingeschränkten, äufserlichen und nicht einmal vortheilhaften Weise geltend: diese Stücke führen dann auch den sonderbaren Titel „tragedy *or* interlude“ und sind in „Akte“ abgetheilt, die jedoch in keiner engern Verbindung als die Abtheilungen der alten Mysterien stehen; an die Stelle der Handlung aber tritt hier eine sehr weitschweifige Rhetorik. Auch wirkliche Interludes, die schon ganz den modernen *Komödien*-Charakter haben, gibt es um die Mitte dieses Jahrhunderts, welche ihr Sujet aus der Bibel, dem alten Testament, schöpften; sie haben aber nichts weiter mit den Mysterien gemein.

Mehr noch mufsten, sollte man meinen, die Mysterien in materieller Beziehung von der geistigen Bewegung jenes Zeitalters getroffen werden, dessen Umwälzungen auf religiösem Gebiete gerade am erschütterndsten waren. Die Macht des Herkommens und der Respekt vor den Formen, England bis heute noch eigenthümlich, bewährte sich indefs auch hier, und schützte die Mysterien vor einem jähen Untergang; es war derselbe schirmende Genius, dem die englische Staatskirche ihr katholisches Formenwesen verdankt. Die Mysterien in ihrer typischen, seit Jahrhunderten fest kristallisirten Gestalt einer wahren Fortentwicklung nicht fähig, hatten aber nur die Alternative der Integrität im Grofsen und Ganzen, oder des Untergangs. In wenigen Einzelmysterien zwar, die als schwache Nachkömmlinge in dem XVI. Jahrh. selbst erzeugt wurden, wird für die Reformation gegen den Katholicismus Propaganda

gemacht, so in jenen des Bischofs Bale, die noch dazu höchst merkwürdiger Weise zur Feier des Regierungsantritts der *katholischen* Maria — allerdings im fernen Irland — öffentlich dargestellt wurden. Im Allgemeinen aber spielte der Kampf auch der religiösen Gegensätze, ebenso wie der politischen, was die Bühne betrifft, nur auf dem Theater des Zwischenspiels, in den satirischen Moralitäten und den verschiednen Spielarten des Versuchs einer modernen Komödie. Die polizeilichen Verbote, welche bald im Interesse des Katholicismus, bald in dem der Reformation, am meisten allerdings aus politischen Gründen, seit den vierziger Jahren des XVI. Jahrh. in theatralischer Beziehung erlassen werden, treffen namentlich und ausdrücklich die Interludes stets. Mit geringen Veränderungen einzelner das Dogma unmittelbar berührenden Stellen nach der Einführung der Reformation — wir gaben früher ein Beispiel, das die 7 Sacramente betraf — wurden die Mysterien, insonderheit die Collectiven allen religiös-politischen Stürmen zum Trotz in gewohnter Weise an den betreffenden Orten fortgespielt, so in Chester bis 1577 wenigstens, in Coventry bis 1580, also selbst über den Zeitpunkt der Gründung der *ständigen* Londoner Theater hinaus, und der vollen Entwicklung der modernen Bühne. Damals aber bekriegte das mittelalterliche so gut wie das moderne Theater jener puritanische Zelotismus bereits, der später so schroff die glänzende Laufbahn des englischen Dramas unterbrach. Dieser Zelotismus, mit dem zu derselben Zeit in London James Burbadge, der erste grofse Impresario dort — wenn wir so sagen dürfen — zu kämpfen hatte, nöthigte in Coventry damals die Handwerker ihre fröhlich frommen Aufführungen einzustellen, wie auch der lustigen Feier städtischer Feste von rein weltlichem Charakter zu entsagen. Doch vermochte dieser Erbfeind des lustigen Altengland noch nicht auf die Dauer zu siegen: 1584 brachten die Zünfte Coventry's — wie wir schon früher zu bemerken die Gelegenheit hatten — ein neues Mysterium zur Aufführung, um alle rein dogmatischen Einwände abzuschneiden die Zerstörung von Jerusalem. Diesem scheint

indessen nicht dieselbe Lebenskraft, als dem alten traditionellen Schauspiel eingewohnt zu haben; es scheint erst 1591, und nur noch dies eine Mal wiederholt worden zu sein. Seitdem ging die Mysterien-Darstellung in Coventry ein. In andern Orten, wie in Newcastle, dauerte sie, wohl auch mit einiger Unterbrechung, bis 1598, ja in einzelnen erhielt sie sich selbst bis in den Anfang des XVII. Jahrhunderts. Die englischen Mysterien starben an Altersschwäche.

A. Ebert.

Die Reimkunst der Troubadours.

Die nachfolgenden Blätter beabsichtigen nicht sowohl eine Geschichte der provenzalischen Reimkunst zu geben, und darzulegen, wie von der Assonanz ausgehend der Reim sich zu äufserster Strenge entwickelt hat, sondern die künstlerische oder künstliche Verwendung desselben in der ausgebildeten provenzalischen Lyrik zu zeigen. Ich übergehe daher die Untersuchung, in wieweit von der geforderten Genauigkeit der Reime noch in der höfischen Zeit einzelne Dichter vereinzelt abwichen. Auch die Stellung der Reime, in soweit sie die Gesetze der provenzalischen Strophenbildung erläutert, ziehe ich hier nicht in Betracht, um so mehr als ich diesen Punkt in Vergleichung mit der mittelhochdeutschen Lyrik anderwärts (Germania von Franz Pfeiffer, II, 257—296) behandelt habe. Eine kurze Darstellung der provenzalischen Reimkunst hat Diez, Poesie der Troubadours, S. 95—103, bereits gegeben.

Die älteste Poesie der romanischen Völker kannte nur den gepaarten Reim: erst als strengere Gesetze in der Reimkunst üblich wurden, konnten gekreuzte Reime eingeführt werden. Sie würden aber nur in der Lyrik heimisch, sehr vereinzelt finden wir in gröfseren nicht strophischen Gedichten den überschlagenden Reim, so in einem moralischen Strafgedichte Folquet's von Lunel, in meinem Lesebuch S. 130 ff. In den uns erhaltenen lyrischen Gedichten findet sich der paarweise Reim selten, meist nur als Theil der Strophe, namentlich im Abgesange. Die verschiedenen Combinationen gekreuzter Reime stelle ich hier nicht zusammen, weil sie am besten im Zusammenhange mit dem Strophenbau überhaupt betrachtet werden. Wir behandeln vielmehr zuerst den Wechsel der Reime, wie er sich in den verschiedenen Strophen eines Liedes darstellt.

Die Reime können mit jeder Strophe wechseln. Leys d'amors I, 166: rims singulars es o rimas singulars, can son motas coblas e deguna d'aquelas non ha aytals rimas coma l'autra, an(s) son del tot diversas und coblas singulars I, 212. Gewöhnlich geschieht dies bei der einrei-

migen Strophe, die in der Regel acht Zeilen umfafst. Diefs ist der Fall in den schon von Diez angeführten Liedern, Raynouard III, 51. 425, IV, 67. 68. 70, V, 28 und aufserdem noch in folgenden: Lexique roman I, 417, Raynouard IV, 207. 209. 305, Mahn, Gedichte 56. 278, Aimeric von Pegulhan Lied 19. 20. 40 [1]). Die einreimigen Verse und Strophen nennen die Leys d'amors rims continuatz und cobla continuada. I, 170: rim continuat son, can tug li rim termeno per una meteyssha maniera, segon qu'om pot aysshi vezer. I, 238: cobla continuada e d'aquesta no uza hom huey gayre. Der Name cobla continuans begegnet I, 336. Im Anfange des 14. Jahrhunderts war also die einreimige Strophe nicht mehr üblich. Ueber die Zeilenzahl enthalten die L. A. keine Bestimmung: weniger als acht kommen nur sehr selten vor. Sieben bei Raynouard IV, 216, wo dieselben Reime, doch wohl ohne Absicht, in mehreren Strophen wiederkehren. Sechs Zeilen bei Raynouard III, 163, Mahn I, 132. Zuweilen bleibt indefs bei der einreimigen Strophe auch der Reim durch mehrere Strophen hindurch; so durch je zwei: Mahn I, 13, Raynouard V, 27.

Abgesehen von der einreimigen Strophe findet der Wechsel der Reime von Strophe zu Strophe *in der Regel* nur bei besonders künstlichen und langen Strophenformen statt. So in der Peire Cardinal fälschlich zugeschriebenen gesta Raimons del Cornet, Lexique roman I, 464, ferner Raynouard IV, 218. 438, Mahn I, 14. 234. 286. 368. Ferner in einem ungedruckten Liede Peire Cardinal's, dessen erste Strophe lautet:

Bel m'es qu'eu bastis
sirventes faitis
de faisso bel e ses tot sis
e mout gent assis
en gai so,
pois qui que l'aprenda.
enans quel reprenda,
garde la razo,

[1]) Ich citire diesen Dichter sowie Gaucelm Faidit und Raimon von Miraval nach meiner bald erscheinenden Ausgabe, die im Verein mit den Liedern anderer Dichter eine gröfsere Sammlung bilden wird.

pois lo don ol venda
a tal quel revenda,
quan n'aura sazo.
ol retraja
lai don traja
anel o cordo
o de saja,
s'o essaja,
rauba de gordo.

und in einem andern Liede desselben Dichters „No crei que mos ditz“, welches fünfzehnzeilige Strophen hat. Ferner bei Aimeric von Pegulhan 1 (vgl. Diez, Poesie S. 351 bis 355). — Aber auch bei kürzeren und einfacheren Strophen findet der Reimwechsel von Strophe zu Strophe statt. So bei Folquet von Romans, provenz. Lesebuch 86, Raimon von Miraval 23, Folquet von Marseille (Mahn, Gedichte 85), wo indefs zwei Strophen, 1 und 3, gleiche Reime haben; bei Gaucelm Faidit 35, und dem Mönch von Montaudon „Mos sens e ma conoissensa.“ — Nur der Refrain bleibt in allen Strophen unverändert, während die übrigen Reime wechseln: bei Raynouard III, 342. 441, IV, 72. 197, V, 447. Und dem ähnlich ist es, wenn ein oder mehrere Reime durch alle Strophen hindurchgehen, während die übrigen wechseln. So bei Raynouard II, 244, V, 244. 283. Bei Marcabrun (Mahn I, 48) bleibt ein Reim in der dritten und sechsten Zeile durch alle Strophen, und bei demselben (I, 50) der Schlufsreim, durch den Refrain herbeigeführt; bei Peire Vidal 8 ein Reim in der dritten und siebenten Strophenzeile; bei Bertran von Born derselbe Reim fünfmal am Schlufs der Strophe, Mahn I, 270, und bei demselben in der vierten und siebenten Zeile, Mahn I, 306; bei Aimeric von Belenoi (Mahn, Gedichte 101) in der vierten, sechsten, achten Zeile. Durch je zwei Strophen bleibt ein Reim, während alle übrigen wechseln, bei Bertran von Born, Mahn I, 279. Durch je vier Strophen geht ein Reim hindurch bei Bertran von Born, Mahn I, 308. Zwei Reime gehn durch alle Strophen hindurch (Zeile 4 und 7) bei Marcabrun, Mahn I, 49, während in den übrigen Versen der Reim wechselt.

Ein bei Weitem häufigerer Fall ist der, dafs alle *zwei* Strophen neue Reime eintreten. In diesem Falle ist die Strophenzahl gewöhnlich gerade. Die Leys d'amors nennen solche Strophen coblas doblas und erklären (I, 264) coblas doblas son, can s'acordo de doas en doas per acordansa, segon qu'om pot ayssi vezer. Der Art sind folgende Lieder: Lexique roman I, 512, Raynouard IV, 230, wo die Lieder vierstrophig sind, Raynouard III, 277. 416, V, 287, Lexique roman I, 488, Mahn I, 20. 22. 42. 39. 141, Gaucelm Faidit, Lied 2. 14. 37, Raimon von Miraval, Lied 5. 6. 7, wo die Lieder sechs Strophen haben, und Mahn I, 37 bei achtstrophigem Liede. Weit seltener ist die Strophenzahl ungerade, wie bei Raynouard III, 331, Raimon von Miraval 22, Peire Vidal 34. — Ein Wechsel von *drei zu drei* Strophen findet sich ungleich seltener. Die Leys d'amors kennen ihn, indem sie I, 268 von coblas ternas reden, ohne jedoch ein Beispiel hinzuzufügen. Dieser Wechsel findet sich bei Raimbaut von Aurenga, Mahn, Gedichte 354, ferner bei Aimeric von Pegulhan 32; Mahn I, 170 bei Arnaut von Marolh, wo indefs das Lied nur fünf Strophen hat, so dafs drei Strophen gemeinsamen Reim haben und zwei andere wieder; der umgekehrte Fall tritt bei Bertran von Born, Mahn I, 290, ein, wo die beiden ersten, so wie die drei letzten Strophen des fünfstrophigen Liedes unter sich reimen, wie auch bei Pons von Capdolh, Mahn I, 335. — Die Leys d'amors kennen noch weitern Wechsel von vier zu vier Strophen, coblas quazernas I, 268, und ebenso erwähnen sie coblas quintas, seyzenas, setenas, uchenas, novenas, dezenas et enayssi dels autres nombres, segon la volontat del dictador, ohne jedoch Beispiele zu geben. Wechsel der Reime nach je vier, fünf, sechs, sieben u. s. w. Strophen setzen schon Gedichte von bedeutendem Umfange voraus: bei den Liederdichtern bis zum Ende des XIII. Jahrh. sind mir keine Beispiele bekannt. — Doch kann auch hier ein Theil der Reime durch alle Strophen hindurchgehen, während die übrigen Reime wechseln. So bleibt ein Reim (Zeile 4 und 8) durch alle vier Strophen des Gedichtes, Lexique roman I, 510; bei Marcabrun

(4 und 7), Mahn I, 55, durch zwölf Strophen, und ebenso oder ähnlich bei Raynouard III, 192 durch sechs, IV, 253 durch fünf, IV, 436 durch zwölf Strophen; bei Bernard von Ventadorn, Mahn, Gedichte 119, die siebente Zeile durch acht Strophen. Der Abgesang bleibt in den Reimen unverändert bei Raynouard III, 39. — In einem Liede Peirols, Lesebuch 69, gehen zwei Reime theilweise hindurch, der eine (Zeile 2. 4. 6. 8. 11. 12) durch je zwei, der andere (Zeile 9. 10) durch alle Strophen, während der dritte in allen Strophen wechselt. Aehnlich bei demselben Dichter, Mahn, Gedichte 131.

Besonders erwähne ich noch Peire's von Auvergne Lied von der Nachtigall, Mahn I, 89—92, dessen erste Hälfte, die Sendung der Nachtigall, sich durch die Reime von dem zweiten Theile, der Antwort der Geliebten, unterscheidet: jede Hälfte umfaſst sechs Strophen, also coblas seyzenas, L. A. I, 270. Ganz ebenso ist es bei dem Liede Marcabruns, Lesebuch 55—57, in welchem ein Staar an eine Dirne gesendet wird und aus dessen zweiten Theile, der Antwort des Staars, die Handschriften ein besonderes Lied machen. Jeder Theil hat sieben Strophen, also sind es coblas setenas, L. A. I, 270.

Der Reimwechsel, möge er nun nach einer oder zweien, dreien und mehr Strophen stattfinden, gehört indeſs immer zu den Ausnahmen in der provenzalischen Poesie. Eigentliche Regel bleibt, daſs der Reim durch alle Strophen des Liedes beibehalten wird: ein Zug, der der provenzalischen Poesie fast ausschlieſslich eigen ist, wenigstens findet er sich in keiner Poesie so durchgängig. Die Leys d'amors I, 270 nennen dies coblas unissonans, mit der Erklärung coblas unissonans son, can totas las coblas son d'un compas per acordansa. Beispiele hierfür anzuführen ist überflüssig, da jede beliebige Sammlung von Texten zahlreiche gewährt. Die Verbindung, die auf diese Weise zwischen den einzelnen Strophen eines Liedes hergestellt wird, kann aber auch durch andere Mittel erreicht werden. Als das erste und besonders häufig angewendete erwähne ich die sogenannten *Körner* d. h. Reimwörter, die nicht in derselben, sondern

erst in der folgenden Strophe gebunden werden: ein Ausdruck, den ich der Bequemlichkeit und Kürze wegen aus der Terminologie der Meistersänger herübernehme. Die Leys d'amors nennen sie rimas dissolutas, haven respieg a la cobla seguen I, 164, und geben, nachdem sie ein Beispiel angeführt, folgende Erklärung bei: ayssi pot hom vezer, que aquesta cobla de se meteyssha non ha lunha acordansa, ans es tota de si estrampa (reimlos) et per so ajustem lui autra, que li responda per acordansa, et adonx amdoas, la una haven respieg a l'autra. Die Leys d'amors kennen also nur rimas dissolutas, die die ganze Strophe bilden: aber der Gebrauch der Körner war bei den Troubadours ein viel mannigfaltigerer, indem die Körner von eins aufwärts steigen, bis sie die ganze Strophe umfassen. Ein Korn findet sich bei Raimbaud von Orange, Lexique roman I, 324; in einer Tenzone zwischen Albert und Peire I, 506; Gaucelm Faidit 36. 58; Raimon von Miraval 8. 11. 20. 24. 37. 42. 32. 33. 25. 26, Aimeric von Pegulhan 4. 12. 31. 49. 7. 47, Bernart von Ventadorn, Mahn I, 21; ferner bei Raynouard III, 5. 12. 193. 254. 340. 344. 365. 370. 431, IV, 217. 228. 265. 378. 402. Zwei Körner finden sich schon nicht so häufig: bei Bernart von Ventadorn, Mahn I, 26. 28. 33, bei Marcabrun, Mahn I, 49, Raimon von Miraval 10. 17. 29 [1]), Aimeric von Pegulhan 5, und bei Raynouard III, 167. 196. 236. 266. 273, IV, 224. 237. 268. 376, V. 70. Drei Körner, bei Bernart von Ventadorn, Mahn I, 45; Peire Rogier in siebenzeiliger Strophe, Mahn I, 119, und bei demselben ebenso I, 122; bei Arnaut von Marolh I, 163, ebenfalls in siebenzeiliger Strophe, wie auch I, 166 bei demselben; ferner bei Raynouard III, 238, IV, 214. 459, in siebenzeiliger Strophe, V, 214. Vier Körner bei Bertran von Born, Mahn I, 305, in achtzeiliger Strophe; bei Peire Rogier, I, 118, dagegen schon in sechszeiliger, also bereits mit Uebergewicht der Körner, und ebenso Raynouard V,

---

[1]) Hier findet aufserdem, da die Körner die erste und letzte Zeile der Strophe bilden, nach einer nachher zu erwähnenden Liebhaberei der provenzalischen Dichter, Anschliefsung an den Schlufsreim der jedesmal vorhergehenden Strophe statt.

215. — Fünf Körner in achtzeiliger Strophe bei Raimbaut von Orange, Mahn I, 70, und in der nachgeahmten Strophenform bei Raynouard V, 320, so wie auch V, 449 in andrer Strophenform; und mit bedeutendem Uebergewicht der Körner in siebenzeiliger Strophe bei Raimbaut von Orange, Mahn I, 79; bei Arnaut von Marolh, I, 156, und Peire von Auvergne, Mahn, Gedichte 1. Sechs Körner in achtzeiliger Strophe, bei Raynouard V, 196, und ebenso bei Raimbaut von Orange, Mahn I, 84; Peire Raimon von Toulouse, Mahn I, 145; Arnaut von Marolh, Mahn I, 169; bei eilfzeiliger Strophe hat sechs Körner Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 208. Sieben Körner in neunzeiliger Strophe hat Raimbaut von Orange, der sie überhaupt liebt:

Ar vei escur e trebol cel,
don per l'air vent'e gisel'e plou,
e chai neus e gels e gibres
el sol qu'era cautz e durs:
es sa colors teuns e flaca
e fuelh'e flors chai jos dels rams,
si que en plais ni en brancha
non aug chans ni critz mas dins murs,
per qu'eu chantarai alques grams.

Nun endlich kommen wir zu den rimas dissolutas im Sinne der Leys d'amors. Alle Reime einer sechszeiligen Strophe sind Körner bei Peire Vidal 43, wo aufserdem eigenthümliche Reimverschlingung stattfindet; einer fünfzeiligen bei Guillem von St. Gregori, Mahn, Gedichte 109; einer siebenzeiligen bei Arnaut Daniel, Mahn, Gedichte 97; bei demselben, Mahn, Gedichte 135; ferner bei Arnaut Daniel (vgl. Parnasse occit. 365) in dem Liede:

Ab gai so coindet e leri
fatz motz e capol e doli,
que seran verai e cert,
quan n'aurai passadal lima,
qu'amors m'aplana em dura
mon chantar que de tal mou,
cui pretz manten e governa.

Und in einem Liede desselben Dichters mit Inreime:

Dous braitz e critz e chans e sos e voutas
aug dels aucels, qu'en lor lati fan precs,
quecs ab sa par atressi com nos fam
ab las amigas en cui entendem,
e doncas eu qu'en la gensor entendi
dei far chanso sobre totz de tal obra,
que noi aja mot fals ni rim' estrampa.

In einer achtzeiligen Strophe sind alle Reime Körner bei Bertran von Born, Mahn I, 300, in einem Gedichte, das in den Reimen genau mit einem Liede Arnaut Daniel's stimmt (Mahn, Gedichte 95) und wohl diesem nachgeahmt ist. Ebenso bei Guiraut Riquier 7; vgl. Herrig's Archiv XVI, 142. In Bezug auf die *Stellung* der Körner in der Strophe finden wir am häufigsten ersten und letzten, ersten und vierten, letzten allein oder die beiden letzten Reime. Unter den Dichtern, die die Körner lieben, treten namentlich Raimbaut von Aurenga und Arnaut Daniel hervor. Noch ist einer Eigenthümlichkeit zu gedenken, die sich zuweilen bei Körnern findet. Sie besteht darin, dafs die als Körner gebrauchten Reimsilben sich einander im Laute nähern, so dafs man sieht, wie sie an die Stelle von wirklichen Reimen getreten sind. So beim Vicomte von St. Antonin die Silben os, ors und ortz, Mahn, Gedichte 81; und ebenso os: ors bei Raynouard IV, 133, V, 214; anh und onh bei Raimon von Miraval 35; arda: orta Raynouard IV, 214; otz und ocs bei Arnaut von Marolh, Mahn I, 145; iu und eu bei Raimon von Miraval 10. Gewöhnlich sind es erste und vierte, oder zweite und dritte Zeilen, also solche, die nach dem Gesetze des provenzalischen Strophenbaues in der Regel auf einander reimen.

Wenn das Korn die letzte Zeile bildet, so ist es dem Refrain zu vergleichen, indem es dann wie dieser die Strophen verknüpft. So bei Raimon von Miraval 24. 37. 42; bei Aimeric von Pegulhan 7. 47; bei Guillem Ademar, Lexique roman I, 345; vgl. auch Raynouard III, 196, IV, 436.

Ein andres Mittel, die Strophen unter sich zu verknüpfen, besteht in der Aufnahme eines Schlufswortes, das gerade nicht immer Reimwort zu sein braucht, in die erste

Zeile der nächsten Strophe. Bei Uc von St. Cir, Lexique roman I, 417, geschieht dies in der einreimigen Strophe, in der keine andere Verknüpfung der Strophen stattfindet, da die Reime mit jeder Strophe wechseln: 1. bona fi, 2. bona fi und am Schlufs descapte, 3. chapte und falco, 4. lo falcos und passatz non es, 5. passatz lai fora. Aufnahme des Schlufswortes findet aufserdem statt Raynouard III, 302, Parn. occit. 86; ferner bei Peire Cardinal, Lexique roman I, 440, in folgender Weise: 1 schliefst mit la valor ven; 2 beginnt nous cuidetz pas valor venha de bada; zwischen 2 und 3 findet keine solche Verbindung statt; 3 schliefst fai bastimen, und 4 beginnt Bastimen fai; 4 schliefst valors deissen, 5 beginnt Deissen valors. Bei Robert von Auvergne (Mahn I, 132), zum Theil mit kleinen Modificationen: 1 schliefst nos vaire, 2 beginnt Si nos vaira, und schliefst sainta vestidura; 3 beginnt Li vestiment son faint; und corona; 4 Anc tan fals coronat und Englaterra; 5 Englaterra. Beim Mönch von Montaudon in „mos sens e ma conoissensa", wo zugleich der Gedanke des letzten Verses mit dem Schlufswort aufgenommen wird: 1 schliefst quelh sia encar denan; 2 E ja denan nolh seria und don alcus bes mi vengues; 3 E ja de leis bes nom venha und per quem virarai alhor; 4 Alhor no vir mon coratge.

Aber auch wo der Reim durch alle Strophen beibehalten ist, findet sich diese Aufnahme des Schlufsreimes in die nächste Strophe. So bei Albert von Sisteron, Lexique roman I, 496, wo Strophe 1 schliefst fizel m'auria; 2 Fizel m'aura, und merces l'en penria; 3 E si merces und serviria; 5 servir, aber erst in der zweiten Zeile angebracht, und bel guizardon n'auria; 5 Bel guizardon n'aurai. Ferner bei Raimbaut von Orange, Mahn I, 67: 1 renovelar; 2 Qu'eu renovel und amar; 3 Doncs aman und amors, aber nicht als Reimwort; 4 D'amor und rizen; 5 Rire und gaug far; 6 Gaug und ab mi dons; 7 Domna und nou avinen; 8 De mon nou vers. Bei Peire Raimon von Toulouse, Mahn I, 144: 1 onransa; 2 Onramens und desmezuransa; 3 Desmezura und benanansa; 4 Benanansa und esperansa;

5 Ben esper. Bei Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 37: 1 e volh; 2 Eu la volh und s'amors colh; 3 S'amor colh und son bon; 4 Bon son und sa razon; 5 Ma razos und remir; 6 Ma mort remir, hier sogar das Geleit mit hineingezogen, was sonst nicht der Fall ist. Bei Arnaut Daniel, Mahn, Gedichte 46: 1 per la brolha; 2 Pel brolh und s'orgolha; 3 orgolhs und jangolha; 4 Ges per janglor, aber von da an nicht mehr fortgesetzt. Bei Elias Cairel, Lexique roman I, 435: 1 es forsatz [1]); 2 La fors'es und dezonratz; 3 Dezonors nnd blasmatz; 4 Blasmes und enchantatz; 5 Chanso. Bei Peire Cardinal, Lexique roman I, 451: 1 lo laire; 2 Lairons und son fraire; 3 Fraire son und fazenda; 4 Faitz an und la renda; 5 Rendas. Auch im Geleit ist hier wenigstens das letzte Reimwort beibehalten. Bei Gaucelm Faidit 30: 1 gai; 2 Gais und plai; 3 Plai und morrai; 4 Morrai, aber in der fünften Strophe nicht mehr. Auch das andere Lied Gaucelms 31, das ganz in derselben Strophenform gedichtet ist, hat keine Anlehnung. Vgl. noch Guiraut Riquier 10. 46. 24. 51. 38. 44, und Raynouard III, 354, wo Strophe 4 schliefst me fan aucire, 5 beginnt Ben es mortz, also die Anknüpfung nicht in den Wortern, sondern in ähnlichem Sinne liegt, mortz und aucire; V, 141. 287. Mitunter ist, wie in einigen der erwähnten Beispiele, die Anknüpfung nicht durch alle Strophen durchgeführt. So Raynouard IV, 124, wo 1 schliefst frug; 2 Frug und justamen; 3 Justamen und mortz; 4 Mortz, und damit schliefst es; vielleicht ist indefs zwischen 4 viure lonjamen und 5 Frug que non peris eine Verknüpfung im Gedanken anzunehmen. Ebenso bei Albert von Sisteron, Mahn, Gedichte 183: 1 cabals; 2 Cabals; 3 entiers; 4 Entiers.

Eine besondere Abart ist es, wenn nicht nur das Schlufswort der Strophe Anfangswort der nächstfolgenden wird, sondern das Schlufswort jedes Verses in den Anfang des nächsten Verses zu stehen kommt, wie bei Uc Brunet, Raynouard V, 219:

---

[1]) Lies vielmehr alques forsatz, denn das *u* von alqu dürfte nicht elidirt werden.

En est son faz chansoneta novelha,
novelha es, quar ieu chant de novelh:
de novelh ai chauzida la plus belha,
belh' en totz sens, e tot quan fay es belh:
e quar m'es belh, ieu m'algr'em deport,
quar en deport val pauc qui nos deporta.
2. Jois deporta mi, quar am dompn'isnelha u. s. w.

Die Leys d'amors I, 280 kennen diese Art und Weise auch und nennen die Strophe cobla capfinida und fügen hinzu: ayssi meteysh quos fay per bordos se pot far per coblas: esta cobla es apelada capfinida per so quar enayssi quo finish laus bordos e per aquela meteyssha dictio, sillaba o oratio comensa le seguens bordos, et enayssi vezetz que en aquesta cobla hom garda orde, sos assaber lo cap e la fi, e per so ha nom capfinida. Auch noch andere Arten von coblas capfinidas erwähnen die L. A. I, 280, indem nämlich der letzte Vers einer Strophe in die folgende als Anfangsvers aufgenommen wird, wie bei Guiraut Riquier 15. 35. 43. 48, oder die beiden letzten Verse, aber mit dem Zusatze e d'aquesta maniera no uzam gayre. Die cobla capfinida kann auch so gebildet sein, dafs das Reimwort einer Zeile als Anfangswort im nächsten Verse reimt, wie L. A. I, 282:

mayres de dieu, verges cara,
gara los tieus del sathan,
dan e destric procuran u. s. w.,

eine Art und Weise, die auch die mhd. Poesie als Schlagreime kennt. — Eine andere hierher gehörige Spielerei erwähnen die Leys d'amors noch I, 284, die cobla recordativa mit der Erklärung: es dicha, quar soen recorda e retorna una meteyssha dictio en un meteysh bordo, quar lo primier mot del bordo repetish en la fi, et ayssi meteysh quos fa en un bordo, si pot far en diverses bordos et en una cobla, was durch das Beispiel I, 286 klar wird,

Vengutz del cel es dieus vengutz,
rezemutz nos ha rezemutz u. s. w.

Aber auch diese geschmacklose Spielerei war nicht sehr in Gebrauch gekommen.

Ein andres Mittel die Strophen zu verbinden, ist die Aufnahme des Schlufsreimes einer Strophe als Anfangsreim der nächsten Strophe. So bei Peire Vidal 1, 12. 13 ff. qu'un pauc n'ai camjat mon sen; 2 Pero de bon sen u. s. w. Bei Raimon von Miraval 20 m'atruanda; 2 m'atruanda u. s. w. Die Leys d'amors I, 168 sprechen von rims capcaudatz, en autra maniera ditz capcoatz, und erklären: can ayssi fenish le premiers bordos de la seguen cobla, quo fenish le derriers bordos; und ganz ebenso I, 288 coblas capcaudadas, en autra maniera dichas capcoadas, mit der Erklärung: quar en aquela acordansa que la una fenish, comensa l'autra. Doch ist hier nicht dasselbe Reimwort aufgenommen, sondern nur dieselbe Reimsilbe, (1 raubayres; 2 mayres).

Ein besonders wichtiger Punkt ist die *Ablösung der Reime*, die auf verschiedene Weise stattfinden kann. Sie findet z. B. statt von zwei zu zwei Strophen, indem die Strophenhälften vertauscht werden. So bei Bertran Carbonel, Raynouard IV, 282:

1. trasgitar	2. divers
trasgitaire	folia
comaire	dia
maridar	volers
vers	prejar
ipocrisia	afaire
bauzia	faire
avers	cremar u. s. w.

und ebenso Raynouard III, 5; III, 275. Oder die Wiederkehr der Reime findet von zwei zu zwei Strophen statt ohne Vertauschung, wie bei Raynouard IV, 459; Guiraut Riquier 16. 23. 24. 30. 31. 35. 38. 43. 48. 51. In diesen beiden Fällen bleibt die Stellung der Reime in allen Strophen unverändert. Dies ist nicht der Fall in folgendem Liede, Raynouard III, 414, wo die Stellung der Reime in den einzelnen Strophen folgendes Bild ergibt:

1. a b b a c c d d
2. c c d d a b b a
3. b a a b d d c c
4. d d c c b a a b
5. a d c b c b d a
6. b a c d d c a b,

wo also in den vier ersten Strophen Vertauschung der Strophenhälften stattfindet[1]). Bei Raimon von Miraval 2 bildet die zweite Strophe die Umkehr der ersten, die dritte der vierten u. s. w., in folgender Weise:

1.	2.
franc	remire
vire	deziran
estanc	talan
dezire	dic
albire	afic
afan	esgardan
mercejan	bran
tric	gire
enic	vire
dezacordan	planc
truan	jauzire
azire	anc.

wodurch freilich der Bau der Strophen auch gestört wird. Vgl. auch Guiraut Riquier 19. Eine Ablösung von zwei zu zwei Strophen findet sich bei Gaucelm Faidit 4; indem der Schlufsreim als Anfangsreim in die nächste Strophe aufgenommen wird:

1. sers : parvensa : Espers : atendensa : plazers : sovinensa : faire estraire : razos : jojos : amaire : fos : chansos.
2. pros : aire : bos : afaire : amoros : atraire : bevolensa : Proensa : aders : enders : bevolensa : lezers : poders,

also auch mit rückwärts gelesenen Reimen, aber ohne dafs der Bau der Strophe modifiziert würde. Dasselbe findet statt bei Gaucelm Faidit 7. 15. 16. 40. 42. Raimon von Miraval 19. 29. Aehnlich bei Gaucelm, Lied 21, nur dafs dort nicht der Schlufsreim, sondern der Reim der vorletzten Strophenzeile aufgenommen wird:

1.	2.	3.
benanansa	entresenha	membransa
error	comensamen	paor
semblansa	ensenha	esperansa
doussor	celadamen	ricor
amor	avinen	alhor

---

[1]) In Strophe 5 ist wohl Vers 5 und 6 umzustellen, wodurch wenigstens Harmonie mit Strophe 6 erreicht wird, wenn auch die beiden letzten Strophen immer noch verschieden von den vier ersten bleiben.

venha	enansa	dessovenha
gen	lauzor	enten
valen	melhor	sen
renha	doptansa	covenha
espaven	servidor	pensamen u. s. w.

Bei demselben Dichter noch einmal, aber mit Ablösung der Reime von drei zu drei Strophen, Lied 29, indem auch der letzte Reim aufgenommen wird. Zwei Reime bleiben immer an ihrer Stelle.

1. amor	2. remaner	3. rete
aver	me	error
voler	ve	calor
honor	jazer	ver
major	alezer	se
temer	reve	ardor
vire	*remire*	*consire*
esper	refre	melhor
sospire	*servire*	*dezire*
vezer	fe	sabor,

und ebenso Lied 48:

1. lais	2. rizen	3. poderos
sazos	nais	enten
chansos	irais	recrezen
gaja	*savaja*	*esmaja*
gais	conoissen	sofraitos
enansa	*pezansa*	*esperansa*
retraja	*braja*	*veraja*
valen	nos	verais
deissen	envejos	esmais.

Hier haben wir zugleich ein Beispiel der Ablösung mit Hinzutritt neuer Reime, die aber in dem vorliegenden Liede sich wieder zu den alten zurückwenden, so dafs die Runde innerhalb dreier Strophen erschöpft ist. Allein häufig schwinden die ersten Reime ganz, und nur einzelne haften an ihrer Stelle durch alle Strophen. So bei Gaucelm Faidit 1, wo zwei Reime in vier Zeilen bleiben:

1. esgar	2. esmendat	3. ve
clar	donat	be
freitz	gen	fals
destreitz	ren	corals
adreitz	cen	lejals
cantar	proat	cove

esbaudeja	feuneja	seja
coratges	foudatges	paratges
salvatges	uzatges	viatges
enveja	merceja	esteja
estat	merce	condui
fat	recre	lui u. s. w.

Bei Raynouard III, 266 wird wie hier auch der letzte Reim aufgenommen, zwei bleiben an ihrer Stelle und aufserdem tritt jedesmal ein neuer Reim hinzu und einer verschwindet, so dafs sich folgendes Bild ergibt:

1. a a a b c d
2. d d d b c e
3. e e e b c f u. s. w.

Raynouard III, 330 wird auch der letzte aufgenommen, alle übrigen fallen weg und neue treten an ihre Stelle. Bei Bernart von Ventadorn, Mahn I, 23, lehnt sich die folgende Strophe auch an den Schlufsreim der vorhergehenden, ein Reim bleibt an seiner Stelle durch alle Strophen und ein neuer tritt an die Stelle eines wegfallenden hinzu. Bei Guillem von Cabestanh, Mahn I, 122, sind alle Reime der folgenden Strophe neu, nur der erste ist aus dem Schlufsverse der vorhergehenden Strophe aufgenommen. Bei Pons von Capdolh, Mahn I, 349, bleiben die beiden letzten Reime der vorhergehenden Strophe, und aufserdem treten zwei neue hinzu. Guillem von Cabestanh hat aufserdem noch einen andern Wechsel, Lesebuch 61—63, indem die Reime durch je zwei Strophen bleiben, die dritte aber neue eintreten läfst, und nur der drittletzte Reim beibehalten wird; doch ist Strophe 7 zu tilgen, weil sich die Geleite an Strophe 6 anschliefsen. Bei Aimeric von Pegulhan 27 werden die Reime der letzten Strophenhälfte in die folgende aufgenommen, statt der ersten treten neue Reime ein. Eine eigenthümliche Ablösung der Reime hat Raimon von Miraval 41, indem durch je zwei Strophen die Reime bleiben, in der dritten der zweite Reim der ersten und zweiten beibehalten wird, die übrigen sich erneuern:

1. 2. a b a b c c c c
3. 4. b d b d e e e e
5. 6. d f d f g g g g.

Vergl. auch die eigenthümliche Ablösung bei Peire Vidal 43 und Einleit. LXXXIII.

Bei dieser Verkettung kann es vorkommen, dafs die neu hinzutretenden Reime der letzten Strophe wieder die aufgegebenen Reime der ersten sind, so dafs die Reime des ganzen Liedes eine Runde bilden. So bei Peire Raimon von Toulouse, Lesebuch 64—65, und bei Guiraut Riquier öfter (vgl. Herrigs Archiv XVI, 143), Lied 27. 37. 35. 40. 58. 60. Die Ablösung durch Vertauschung der Reime, wodurch je zwei Strophen eine Runde bilden, findet sich bereits bei Jaufre Rudel, Lesebuch 57, wo die Reime durch je zwei Strophen bleiben:

1. 2. a b c d a c e
3. 4. c d a b c a e u. s. w.

Vgl. noch Mahn, Gedichte 26. 92. 168. 297. Parn. Occit. 324. Mahn, Gedichte 46. 73. 183. Dieselben Reime bleiben durch alle Strophen, werden aber künstlich verschlungen bei Folquet von Marseille, Mahn I, 322.

Diese Reimkünste kennen auch zum Theil die Leys d'amors, wenn auch nicht in der Mannigfaltigkeit, wie ich sie hier aus den Liedern nachgewiesen habe. So I, 176: Sil rim pauzat en la primiera cobla son retornat per retrogradatio en la seconda cobla, segon que apar en los yssemples seguens, adonx son dig rim retrogradat per acordansa; und nun werden zwei Strophen angeführt, von denen die zweite die Reime der ersten rückwärts liest, doch so, dafs der Bau der Strophe nicht alteriert wird: ein Fall, den ich oben aus Gaucelm Faidit belegt habe. Die andre Art von rims retrogradatz, die den Bau der Strophe zerstört, belegen die L. A. I, 178. 180 durch ein Beispiel: auch aus Gaucelm Faidit habe ich oben eines angeführt. Coblas retrogradadas per acordansa werden I, 256 erwähnt mit denselben Strophen als Beispielen, coblas retrogradans heifsen sie I, 336.

In Bezug auf die Reimstellung haben wir noch eines Mittels zu gedenken, nämlich des *Versteckens der Reime,* wonach die zusammengehörigen Reime möglichst von einander getrennt werden, ein Spiel, welches auch mittelhoch-

deutsche Dichter kennen. So stehen fünf Zeilen dazwischen bei Raynouard III, 370; Raimon von Miraval 20, am Anfang und am Schlufs der Strophe, wodurch die getrennten Reime mittelst der folgenden Strophe wieder zusammentreten; Gaucelm Faidit 47. Sechs Zeilen trennen das Reimpaar Raynouard III, 348; bei Gaucelm Faidit 49, und 57, in welchem Liede die Reime auch wieder am Anfang und Schlufs der Strophe stehen. Sieben Zeilen dazwischen bei Gavaudan dem Alten, Rayn. IV, 402; Gaucelm Faidit 50, wieder am Anfang und Schlufs. Von acht trennenden Zeilen ist mir kein Beispiel bekannt, dagegen eins von neun, bei Peire von Businhac, Rayn. IV, 268. Auch die Binnenreime können auf dieselbe Weise versteckt werden, wie bei Bonifaci Calvo, Rayn. IV, 459.

Soviel von den Reimkünsten, soweit sie durch Stellung der Reime hervorgebracht werden. Damit ist aber die provenzalische Reimkunst nicht erschöpft, sondern der Reim selbst bietet noch eine Reihe von Variationen in Bezug auf das Verhältnifs der reimenden Silben untereinander. Hier gedenke ich zuerst des *Reimspieles* mit *Vocalen.* Alle fünf Vocale in einem Liede, das Bernart von Ventadorn und Daude von Pradas beigelegt wird, aber wahrscheinlich Bernart von Pradas gehört: es steht jetzt vollständig in meinen provenzal. Denkmälern 142. Aufser diesem Liede, in welchem die Durchreimung der Vocale am consequentesten durchgeführt ist, findet sie sich noch öfter: in manchen Fällen kann man an der Absichtlichkeit zweifeln. Gavaudan der Alte, Rayn. V, 164 ars, ors, urs, ers (auch irs? die Strophe scheint nicht vollständig mitgetheilt zu sein). ers, ors, irs bei Raynouard III, 445; iers, ars, ors bei Raimon von Miraval 27; ars, iers bei Guiraut von Bornelh, Mahn I, 200, und in demselben Liede ens, ans; ira, era bei demselben Dichter, Mahn I, 192; ost, est, ist, ast bei demselben, I, 198; an und en bei Uc Brunet, Mahn, Gedichte 84; anda, onda, enda bei Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 118; bei Guillem von S. Didier, Diez Poesie 355, anha, enha, onha; ina, ana; bei Raimon von Miraval 22 ira, era, ara; bei Guiraut von Bor-

nelh ars, urs, iers (Ms.); bei Marcabrun elha und olha (Ms.); bei Gaucelm Faidit 23 egra und ogra; il und el bei Raynouard V, 179; anda onda enda bei Peire Cardinal, Lexique roman I, 450; ol und el bei Aimeric von Pegulhan 7; atz und itz bei demselben 9; itz und utz bei demselben 26. Nicht unabsichtlich scheinen auch alle Vocale angewendet, wenn auch in verschiedenen Reimsilben bei Cadenet, Raynouard III, 246, Mahn, Gedichte 25, wo die Reime der ersten Strophe sind m*e*, af*a*n, ant*a*n, fr*e*, sabr*i*a, v*o*s, viur*i*a, f*o*s, ass*a*tz, aj*u*da, dalegor*a*tz, perd*u*da. Auch bei Peire Vidal 7 scheinen o, i, e absichtlich angewendet.

Wie hier eine Annäherung der Reimsilben beabsichtigt ist, so findet dieselbe in noch höherem Grade statt bei dem *rührenden* oder *reichen* Reime, in welchem der Klang der Reimsilben ganz gleich ist und nur die Bedeutung einen Unterschied macht. Die Fälle aus Peire Vidal's Liedern habe ich dort S. LXXV. LXXVI zusammengestellt. In ähnlicher Weise alle Dichter zu behandeln, würde hier zu weit führen. Ich übergehe also alle Fälle, in denen der rührende Reim vom Dichter vermuthlich nicht beabsichtigt war. Bei der grofsen Zahl gleicher Flexions- und Ableitungssilben im Provenzalischen begegnet er sehr häufig, ist aber meist nicht kunstmäfsig, sondern Zufall. In einem Gedichte Alegret's, das rührende Reime nebst anderen hat, heifst es im Geleite, Mahn, Gedichte 353:

Si negus es del vers contradizens,
fassa s'enant, qu'eu dirai per quem lec
metr'en est vers dos motz ab divers sens,

woraus zu schliefsen sein möchte, dafs der rührende Reim nicht allgemein erlaubt war. Ich führe einige Beispiele kunstmäfsigen rührenden Reimes an. Bei Raimon del Cornet, Lexique roman I, 465, aver (Subst.) : aver (Infin.); bei Serveri, Lex. rom. I, 480, gen (Subst.) : gen (Adject.); renh (Subst.) : renh (Verb.) Rayn. V, 28; comte : comte V, 397; amars (Infin.) : amars (Adj.) bei Guiraut von Bornelh, Mahn I, 215; vas (du gehst) : vas (Grab) I, 215; port (Verb.) : port (Subst.) I, 215; tems (tempus) : tems (times)

I, 215; sortz (surgit) : sortz (surdus) bei Arnaut Daniel, Mahn, Gedichte 97; cortz (Höfe) : cortz (kurz) ebenda; bortz : bortz ebenda; art (ars) : art (ardet) bei Elias Cairel, Mahn, Gedichte 186. Ein Lied aus lauter rührenden Reimen hat Peire Cardinal, dessen erste Strophe „Bel m'es qu'eu bastis" ich bereits oben angeführt habe. Derselbe Dichter noch einmal, Lexique roman I, 455, wo die Reime der ersten Strophe lauten: servir, volgut, tolgut, esquivir, vir, pros, pros, dezir, azir, also zum Theil zugleich leonimisch sind. Die Leys d'amors kennen und benennen den rührenden Reim in mannigfacher Weise: rim consonan leyal nennen sie I, 158 den stumpfen rührenden Reim, forfag : fag, amon : mon; der klingende dagegen oder der gleitende heifst I, 262 rims perfeytz leonismes, vida : covida, dona : perdona, oder gleitend sanetat : vanetat. Dagegen bezeichnen sie als consonansa contrafacha (unechte) denjenigen rührenden Reim, bei dem der eine der Consonanten, die dem reimenden Vocal vorausgehn, zu dem vorhergehenden Worte gehört, wie cant es : cortes. Vgl. Guiraut Riquier in Herrigs Archiv XVI, 145. Hierher gehören auch die rims equivocz I, 188, von denen folgende Erklärung gegeben wird:

Equivocz es un meteysh motz,
engals e d'accen e de votz,
que divers significatz pauza,
segon qui par en esta pauza;

z. B. costa (kostet) : costa (Seite), also rührende Reime nach dem oben aufgestellten Begriffe. Dagegen heifsen equivocz contrafags, nicht leyal, diejenigen rührenden Reime, I, 190, von denen der eine zusammengesetzt ist, wie re mena : remena, semena : se mena; ein Fall, der in dem erwähnten Liede Peire Cardinals auch vorkommt. Eine zweite Art von equivocatio contrafacha findet statt I, 190, can duy mot son ajustat en un ejos un meteysh accen principal pronunciat (z. B. qu'oms : coms; oder l'una : luna I, 192). Eine andere Art des equivoquen Reims besteht darin, dafs die Reimwörter sich durch den Accent unterscheiden, wie I, 192 tres so : tresso, cantó : cánto, ein Fall,

der gewifs in der ältern Poesie nicht vorkam, weil die Wirkung des Reims hier ganz verloren geht. Wiederum eine andere Art von derartigen Reimen sind diejenigen, in denen das eine Reimwort zusammengesetzt ist, wie demostra (Verbum) : mostra (Subst.); troba (Subst.) : atroba (Verbum). Es folgt in den L. A. I, 192 — 196 noch eine Reihe von künstlichen Unterscheidungen, die alle unter den Begriff des rührenden Reimes zusammenfallen, und die wir um so eher übergehen können, als sie in der ältern Poesie wahrscheinlich wenig oder gar nicht im Gebrauch waren. Ich erwähne nur noch die rims utrissonans, I, 196, wie apres (kundig) : apres (nachher), pes (Gewicht) : pes (Fufs), die aber auch von den gewöhnlichen rührenden Reimen sich nicht unterscheiden. Entsprechend den Reimen heifsen auch die Strophen, also cobla equivoca I, 278; cobla accentual; cobla utrissonan I, 278. Vgl. auch den Abschnitt über equivocatios III, 108, wo im Wesentlichen dasselbe gesagt wird.

Mit dem rührenden Reime berührt sich zunächst der *grammatische,* welcher verschiedene Formen eines Wortes im Reime abwandelt. Dies kann auf verschiedene Weise geschehn. Die einfachste scheint es zu sein, wenn Masculinum und Femininum eines Adjectivums so abgewandelt werden, wie bei Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 37, wo bon : bona, bei Uc Brunet, Raynouard V, 219, novelha : novelh, bei Raimon von Miraval 2 senhoril : senhorila, gentil : gentila; bei Gaucelm Faidit 18 pensiva : pensiu; oder das Masculinum und Feminimum des Participiums, conquist : conquista, vist : vista, Raynouard V, 187, bei Gaucelm Faidit 18 recrezuda : recrezut. Zweitens das Masculinum und Femininum eines Substantivs, das beide Geschlechter bildet, brolh : brolha bei Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 37, folha : folh ebenda; cim : cima bei Raimon von Miraval 2, banca : banc bei Gavauda, Mahn, Gedichte 201. Am häufigsten aber beim Verbum, wenn die Form bald klingend, bald stumpf reimt: gewöhnlich ist es Indicativ und Conjunctiv oder erste und dritte Person. So bei Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 37, dolh :

dolha, volh : volha, acolh : acolha, tolh : tolha, orgolh : orgolha, vira : vir, desira : desir, sospira : sospir, mira : mir; bei Gaucelm Faidit 18 viua : viu, fenha : fenh, destrenha : destrenh, denha : denh, ama : am, clama : clam, desreja : desrei, recreja : recrei, ajuda : ajut, saluda : salut. Oder es ist ein Verbum oder Substantivum oder Adjectivum, eins aus dem andern abgeleitet. Wie bei Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 37, wo jauzir : jauzire, sofrir : sofrire verbunden werden, oder bei Raimon von Miraval 2 preizo : empreizona, ochaizo : ochaizona, guizardo : guizardona, razo : razona; oder Gaucelm Faidit 18: esquiva : esquiu, flama : aflam, orgolha : orgolh, desreja : desrei. Andere Beispiele grammatischen Reimes sind Mahn I, 87, bei Beatrix von Dia, wo auffallend ist mais : m'aja, Worte, die grammatisch nichts mit einander gemein haben, sondern nur durch das Pronomen gleich klingen. Arnaut Catalan bei Mahn, Gedichte 207, verbindet ähnlich chantar : chant era. Entferntere Ableitungen können auch einen grammatischen Reim bilden, wie bei Guillem Ademar, Mahn, Gedichte 206, cor : coratge, ferm : fermansa; besonders bei Arnaut Catalan, Mahn, Gedichte 207. Häufig unterscheidet die grammatischen Reime nur das flexivische s; wie bei Guiraut von Bornelh, Mahn I, 187 chantar : chantars, amar : amars, par : pars, chastiar : chastiars, far : afars, avar : avars, mercear : mercears, aber mit Ausnahme des letzten in je zwei Strophen vertheilt. Vgl. noch Raynouard III, 445, wo ers irs ors und er ir or neben einander vorkommen. In Bezug auf die verbalen grammatischen Reime sind noch die verschiedenen Zusammensetzungen mit Präpositionen zu bemerken. So bei Raynouard III, 302 entremetre, trametre, esdemetre, esmetre, prometre, metre; estraire, atraire, retraire, contraire, sostraire, traire; abatre, escombatre, desbatre, esbatre, combatre, batre; faita, afaita, dezafaita, forfaita, refaita, faita; emprenre, dezaprenre, aprenre, reprenre, perprenre, prenre. Ebenso bei Aimeric von Pegulhan 40: refranh, sofranh, franh, afranh, afranha, franha, sofranha, refranha; pren, repren, escompren, enpren; retrai, estrai, atrai, trai; coman, man, desman, deman; ferm, desferm, aferm, referm.

Vgl. noch esdevenh : revenh Raynouard V, 28, denh : desdenh ebenda; Mahn I, 68 bei Raimbaut von Aurenga entendre : atendre, sorprendre : aprendre; bei Arnaut Catalan, Mahn, Gedichte 207, amar : dezamar, chantar : deschantar, plazer : desplazer; bei Raimon von Miraval, Denkmäler 127, manda : demanda : comanda; play : desplay bei Raynouard IV, 335; mantenha : retenha bei Mahn I, 284. Die verschiedenen Arten des grammatischen Reims finden sich natürlich, wie schon die angeführten Beispiele zeigen, meist theilweise oder alle vereinigt. Ich führe noch an Uc Brunet bei Raynouard V, 219, Aimeric von Pegulhan 40; Raimon del Cornet, Lexique roman I, 464; Guillem von St. Didier, Diez, Poesie S. 355; Guiraut von Calanson, Mahn, Gedichte 338; Raynouard V, 438; IV, 205; V, 187, 221; Beatrix von Dia, Mahn I, 87; Bernart von Ventadorn, Mahn, Gedichte 32; Gavauda, Mahn, Gedichte 201; Parn. occit. 350; eine anonyme Balade, Lesebuch 109, 36 — 110, 37; Gaucelm Faidit 18. Zwischen dem grammatischen Reime und dem Refrain stehen Fälle, wie Raimbaut von Aurenga, Mahn I, 70, wo Ableitungen von malastre in allen Zeilen der Strophe vorkommen, malastrucs, malastrugamen. Die Leys d'amors kennen den grammatischen Reim ebenfalls; er heifst dort I, 180 rims retrogradatz per bordos, mit der Erklärung: Sil bordos de cascuna cobla per si se pot retornar entieramen ab aquelas meteysshas acordansas et ab aquela meteysha sentensa que havia primieramen en lo primier orde, adonx son dig rim retrogradat per bordos, segon qu'om pot ayssi vezer en aquest ysshemple, nämlich den Reimen gracioza, gracios, glorioza, glorios u. s. w. Das Beispiel trifft also zu, die Erklärung aber nicht: es pafst auf den ersten Fall des grammatischen Reimes. Dasselbe ist cobla retrogradada per bordos I, 362. Eine andere Bezeichnung ist rims derivatius maridatz et entretraytz I, 184, die eine Unterabtheilung der rims dictionals bilden. Die Beispiele I, 186 mort : morta, port : porta, barat : barata, dat : data, ferner de rim derivatiu per creysshemen e per mermamen d'una letra o d'una sillaba, mit den Beispielen atur : atura, dura : dur, pas : passa, las : enlassa;

endlich de rim derivatiu per creysshemen de motas sillabas I. 188, von der ich auch Beispiele gegeben habe, wie humil: humilitat, util : utilitat. Die betreffenden Strophen heifsen coblas derivativas I, 274; oder derivans, oder entretrachas I, 336.

Der rührende Reim berührt sich, wie wir sahen, mit den *leonimischen.* Derselbe findet sich bei den Troubadours, im Verhältnifs zu den nordfranzösischen Dichtern, äufserst selten und meist mehr zufällig als beabsichtigt. So in der vorletzten Silbe, despleyar : flameyar : senhoreyar Rayn. IV, 188. agues : plagues Mahn I, 137. ferir : guerir Mahn I, 134. valer : caler I, 213. vengut : tengut I, 284. gandir : blandir I, 326. plazer : jazer Bartsch, Denkmäler 114, 32. 33. cordo : gordo bei Peire Cardinal (Ms.), tolgut : volgut bei demselben; veramen : estamen Mahn I, 214. venjamen : fermamen Raynouard IV, 236. In letzter Art häufig, andere Beispiele sieh Peire Vidal S. LXXVI. In der drittletzten Silbe bei klingendem Reime, escarida : garida, Raynouard III, 40. atura : natura, Mahn I, 327. Bei stumpfem Reime ensenhamens : comensamens Raynouard III, 454. chauzimen : jauzimen V, 289. Einmal auch im Binnenreime, den der Herausgeber übersehen hat, Lexique roman I, 452, bei Peire Cardinal, wo in der fünften Strophe zu lesen ist:

Que fan l'efan d'aquela gent engleza,
qu'avan no van guerrejar ab Frances,
mal an talan de la terr'engolmeza,
tiran iran conquistar Gastines.
be sai que lai en Normandia
dechai e chai lor senhoria,
car los garzos vezon en patz sezer;
anctos es tos que trop pert per temer.

Guiraut Riquier hat den leonimischen Reim absichtlich angewendet, vgl. Lied 37. 39. 40. 46 und dazu Herrig XVI, 144. Die Leys d'amors I, 160 fassen den Begriff leonimischer Reime weiter, indem sie nicht nur Reime wie gastos: bastos, guerriers : derriers, sondern auch natura : noyridura, obra : sobra als rims simples leonismes mit accen greu oder accen agut (klingende und stumpfe Reime) bezeichnen. Sie geben I, 162 die Definition: entre leonismetat e so-

nansa e consonansa es aytals diferensa, quar sonansa e consonansa se fan per una vocal, e leonismetatz se fay tostemps per doas vocals. Als rims perfeytz leonismes werden I, 162 aufgeführt vida : covida, dona : perdona, die ich zu den rührenden gezogen habe.

Wir haben als Abart des gewöhnlichen Reimes noch den *gebrochenen* Reim zu besprechen, der in doppelter Weise vorkommt. Entweder besteht er aus zwei Worten, wie bei Raynouard III, 278 non ja : calonja; Leseb. 109, 45 greuja : deu ja; Parn. occit. 351 car a : cara; bei Arnaut Catalan, Mahn, Gedichte 207 chantera : chant era, doch letzteres Beispiel nur uneigentlich; oder mit Anlehnung des Personalpronomens aissim : prim bei G. Montanhagol, Raynouard IV, 212. Die andre Art besteht darin, dafs ein Wort um des Reimes willen auseinandergerissen wird, so dafs die erste Silbe desselben reimt, die zweite dem folgenden Verse angehört. So bei Elias Cairel aten- : dre garimen (vergl. Diez, Poesie 100); bei demselben Dichter, Mahn, Gedichte 186, abril : vil-tat : sotil-men; bei Guiraut von Bornelh sagra-men : agra (Ms.); bei Aimeric von Pegulhan 1, 29. 30 chan-tan : blan; 1, 109. 110 ser-tan : er; bei Guiraut von Bornelh men-taven (Ms.); Parn. occit. 349 valor : cor-tezia; und besonders häufig beim Artikel und Pronomen personale, wenn es angelehnt erscheint, vergl. meine provenzal. Denkmäler 65, 8. 9 und die Anmerkung, wo man die übrigen Stellen findet. Dies Zerschneiden der Worte durch den Reim kennen die Leys d'amors auch, sie nennen sie rims trencatz I, 196 und cobla trencada; allein in der dort angeführten Weise d. h. durch alle Zeilen der Strophe begegnet es bei den älteren Dichtern nicht.

Andre Spielereien mit dem Reime, die ins Kindische fallen, erwähnen die Leys d'amors ebenfalls. So das Rückwärtslesen der Verse, dafs wieder Reime herauskommen, wie I, 182:

vengutz es le senhor d'amon,
salutz grans portar en lo mon,

was man auch lesen kann:

D'amon le senhor es vengutz,
en lo mon portar grans salutz.

Oder die Reimworte rückwärts gelesen lauten ebenso wie vorwärts, ama, aya, vau u. s. w. I, 182; oder rückwärts gelesen ergeben sie einen andern Reim wie rama-amar, amor-roma, loc-col, lum-mul u. s. w.; oder das Zerreifsen der Worte innerhalb des Verses, wie die cobla sillabicada I, 280 zeigt,

Zura me tenguas tot en cas
a dras no leu de ven al bas

für das richtige

mezura tengas en tot cas
e no leu devendras al bas u. s. w.

oder das Reimen jeder Silbe des Verses, rims serpentis I, 172,

bos dieus, clardatz cara,
los mieus gardatz ara,

als cobla serpentina I, 250; eine Spielerei, die auch Konrad von Würzburg hat. Endlich das Acrostichon, oder wie die L. A. I, 314 sagen, rescosta que per las primieras letras dona lo nom d'alcuna persona, ein Spiel, das, wie Diez, Poesie 100, schon bemerkt hat, der provenzalischen Kunstdichtung fehlt und nur in dieser provenzalischen Afterpoesie des XIV. Jahrh. sich findet.

Noch bleibt uns übrig von den Gedichten in *schweren* Reimen zu reden, die deshalb von Bedeutung sind, weil sie eine ganze Kunstrichtung in der provenzalischen Poesie bezeichnen. Die dunkle Manier, von der bei den Dichtern so oft die Rede ist, besteht hauptsächlich in der Anwendung schwieriger Worte und Reime und wol demgemäfs auch einer schweren Melodie. Darüber hat Diez, Poesie 100, Leben und Werke S. 131 — 132. 351 schon gehandelt, ich will hier nur einiges nachtragen. Besondern Aufschlufs gibt ein Lied Guiraut's von Bornelh, Mahn I, 195. Der Gegensatz ist der leichte Gesang; Parn. occ. 395:

Leu chansonet' ad entendre
ab leu sonet volgra far,
condet e leu per apendre
e plan e leu per cantar,
car leu m'aven la razo
e leu fatz los motz el so,
per so m'en vuelh leu passar,
quar de plan e leu trobar
nuls hom nom pot leu reprendre;

woraus wir zugleich sehen, dafs auch in der Melodie ein Unterschied zwischem leichtem und schwerem Dichten war. Vgl. noch Raynouard III, 443.

farai hueimais mon chan,
leu a chantar, e d'auzir agradan,
clar d'entendre e prim qui prim lo tria,

und Mahn, Gedichte 205:

mi platz assajar
cum leu chansoneta fezes,
quar so chant'om mais qu'es meyns car,
per qu'eu vau planan mon chantar
d'escurs digz qu'om leu l'aprezes.

Peire von Auvergne rühmt sich in seiner Satire über die gleichzeitigen Troubadours seines Dichtens, fügt aber doch hinzu, Mahn I, 96:

ab qu'un pauc esclarzis sos motz,
qu'a penas nulhs hom los enten,

mit Bezug auf mehrere seiner dunklen Lieder. S. auch das Lied von Guiraut von Bornelh „Leu chansonet' e vil.“ Raimon von Miraval 5, 1 sagt:

Anc trobars clus ni braus
non dec aver pretz ni laus.

Guiraut von Bornelh (Ms.):

Tot suavet e del pas
rizen jogan
vauc un chantaret planan
de ditz escurs . . . .
car chansos leu entenduda
lai val e lai s'es vertuda

nämlich in der Provence. Eine Hauptstelle ist noch bei Lanfranc Cigala, Parn. occit. 157:

Escur prim cantar e sotil
sabria far, sim volia,
mas nos tanh qu'om son cant asil (lies afil)
ab tan prima maestria,
que no sia clars com dia,
que sabers a pauc de valor,
si clardatz nol dona lugor
qu'escuretat tota via
ten hom per mort, mas per clardat reviu:
per qu'ieu cant clar e d'ivern e d'estiu;

und im weitern Verlauf des Liedes e prez mais ... clar dig ab obra polia qu'escurs motz ab seran lia, e nom par qu'aja tant d'onor, sitot la cuj'aver major, cel que son cant ser'e lia, com cel que fai ab clardat agradiu, per qu'eu quan cant en cantar clar m'abriu. Die Mehrzahl der Dichter entscheidet sich also gegen die dunkle Dichtungsart. Gleichwohl finden wir eine ziemliche Reihe von Dichtern und Gedichten, die in dieser Weise schwere Reime häufen. Vgl. Peire Vidal S. LXVI. Namentlich sind es Marcabrun, Raimbaut von Aurenga, Peire von Auvergne, Guiraut von Bornelh und Arnaut Daniel; von letzterem sagt es die Biographie ausdrücklich: deleitet se en trobar et en caras rimas. Arnaut Daniel und Raimbaut von Vaqueiras brauchen die schweren Reime zum Ausdruck trüber schwerer Stimmung, vgl. Mahn, Gedichte 217, Diez, Poesie 100. Einige Gedichte in theuern Reimen sind bei Mahn I, 70. 76. 145. 300, Lexique roman I, 510, Gaucelm Faidit 23, Raimon von Miraval 25 u. s. w. Eine Strophe eines Liedes von Arnaut Daniel, in schweren Reimen, möge diesen Aufsatz beschliefsen:

En breu brizaral temps braus
el bizel brunel e brancs
qui s'entresenhon trastug
desobre claus rams de folha,
car no chant' auzels ni piula:
m'ensenh' amors, que fassa donc
tal chan qui n'er segons ni tertz
ans prims d'afrancar cor agre.

Wir hättten noch den Reim zu behandeln, wo er nicht am Ende, sondern in der Mitte des Verses steht: allein dies ist eine weitläufige Untersuchung, die für eine besondere Abhandlung aufgespart werden mufs. Raynouard hat die Bedeutung des Inreims gar nicht erkannt: daher auch Diez, Poesie 97, Anm. 1, nur ein einziges Beispiel gebrochner Verse citirt, während sie in Menge vorkommen.

Rostock, Juni 1858. Karl Bartsch.

Notice sur la Chanson de geste intitulée: Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople.

Charlemagne, pendant ses fréquens voyages d'Italie, et par l'effet de ses relations avec l'empereur grec, avait plus d'une fois reçu les humbles suppliques des chrétiens de la Palestine. Peu de jours avant d'être proclamé empereur d'Occident, quelques moines envoyés par le Patriarche de Jérusalem lui avaient remis les clefs du Temple, l'étendard du Saint Sépulcre, et sans doute aussi quelques reliques vénérées des instrumens de la Passion [1]). En échange de ces dons, les chrétiens d'Orient avaient obtenu des secours en argent, et de pressantes lettres de recommandation auprès du calife et de ses principaux officiers. Il paraît que l'étendard et les reliques furent déposées par l'ordre de l'Empereur dans la chapelle royale d'Aix, et que ces reliques, multipliées sans doute avec le tems, furent envoyées à Saint-Denis sous le règne de Charles-le-chauve [2]). Leur translation en attirant un grand concours de fidèles à Saint-Denis n'avait pas été inutile à la gloire de Charlemagne et au bon renom de l'abbaye fondée par Dagobert 1[er]. Cependant les souvenirs de l'origine de ces pieux objets se confondirent bientôt, suivant l'usage, avec les traditions merveilleuses les plus mensongères [3]). On en vint à croire que Charlemagne avait fait en personne le voyage d'Orient pour obtenir les reliques de la Passion, et que c'était dans le saint sépulcre de Jérusalem et dans le palais impérial de Constantinople qu'il les avait reçues de la main du Patriarche et de l'empereur grec. La légende prit de nouveaux développemens jusqu'au règne de Louis IX, dont la piété fut même inquiétée, quand il eut acheté de Philippe de Courtenay les clous, l'éponge, et la couronne

---

[1]) Eginh. Annales Franc. Hist. des Gaules. IV. pp. 23. 99.

[2]) Foncemagne, Hist. de l'Acad. des Inscriptions. T. XXI. p. 155. Chroniq. de S. Denis. Nouvelle éd. in fo. pages 368 à 390.

d'épine que l'abbaye de Saint-Denis prétendait posséder déjà par la grâce de Charlemagne et de Charles-le-chauve. Il faut avouer qu'il y avait en faveur des réclamations de l'abbaye le titre d'une longue possession. Aussi le Roi renonçant à l'espoir de convaincre les religieux, se contenta de déposer les reliques qu'il venait d'acquérir, dans la Chapelle de son palais, en permettant à Saint-Denis de continuer à se prévaloir des siennes. Ce fut, pour le dire en passant, une nouvelle cause de rivalité jointe à toutes celles qui existaient déjà entre l'abbaye et la sainte-chapelle, objet de la faveur déclarée de saint Louis.

Ainsi d'après la première tradition, Aix-la-Chapelle reçoit de précieuses reliques apportées de Jérusalem et de Constantinople à Charlemagne; d'après la seconde, Charlemagne fait lui-même un pèlerinage en Orient pour en rapporter ces reliques, dont Charles-le-chauve dépouille Aix-la-Chapelle au profit de Saint-Denis. D'après la troisième, ce n'est plus un pèlerinage, c'est une première croisade dont le résultat belliqueux est la conquète des Reliques. Un moine de Saint-Denis semble avoir mis en faveur cette dernière fraude historique vers le milieu du XIe siècle; mais enfin l'abbaye, réduite à défendre l'autenticité de son éponge, de ses clous et de sa couronne d'épine, vit tomber, avec la dévotion longtems inspirée par ces objets, la foi qu'on accordait à la croisade et au pèlerinage de Charlemagne.

La Chanson de geste dont nous allons parler est faite sous l'influence de la seconde tradition. On voit qu'elle a du précéder le moment où quelque moine de Saint-Denis donna cours à la légende de la croisade de Charlemagne, de la conquète de Jérusalem et des insipides miracles qui avaient servi d'escorte à l'expédition. Un seul fait était accepté quand le trouvère composa son poëme: la présence des saintes reliques à Saint-Denis. Avaient-elles été précédemment déposées à Aix-la-Chapelle, comme on l'établit dans la légende latine du XIe siècle [1]), c'est

[1]) Msc. latin de S. Germain no. 1085. — Chr. de S. Denis. p. 390. — Comme la très digne couronne N. S. fu conquise par le bon Saint Charlemagne. Msc. de la Bib. imp. n°. 8189. Anc. f.

là ce que le poëte ignorait encore et sans doute avec lui tous ses contemporains. Mais dans un temps de ferveur pour les pèlerinages, quand Jérusalem était pour les chrétiens d'Occident ce que la Mecque n'a cessé d'être pour les Mahométans, on fut aisément conduit à penser que le héros de la Chrétienté, le grand empereur ne s'était pas dispensé d'un pareil voyage et que les reliques dont on rapportait à son règne la possession, il était allé lui-même les chercher en Orient. Sur ce thème imposé par l'opinion publique, notre poëte a *trouvé* la chanson de geste que nous allons essayer de faire connaître. C'est une des plus courtes qui nous aient été conservées; elle est renfermée dans huit cent soixante-douze vers alexandrins. Les assonances sont marquées avec tant de négligence dans le seul manuscrit qu'on en possède, que M. de la Rue n'en a pas même reconnu l'intention [1]). D'ailleurs on ne saisit la juste mesure des vers qu'en pratiquant maintes élisions et en considérant comme muettes un grand nombre de syllabes. Nous avons cherché vainement dans tout le poëme une seule des qualités qui distinguent la chanson de Roncevaux; l'auteur du voyage de Charlemagne ne s'élève pas au-dessus de l'instruction et du goût de la dernière classe du peuple. C'est pour elle qu'il invente et qu'il raconte: que lui importe le nom et le titre des empereurs de Constantinople? il lui suffit d'observer que le maître de l'Orient s'appelle le roi Hugon, et que ses richesses et son pouvoir n'ont pas de limites. Mais en s'abandonnant à la fantaisie, le trouvère a flatté la disposition naturelle de ses auditeurs; on l'écoute avec plaisir et avec le même intérêt qu'on accordera plus tard aux fabliaux et même à quelques épisodes des romans bretons de la Table ronde.

Le début de la chanson, assez analogue aux lieux communs de ces romans, nous porte à conjecturer que l'auteur pourrait bien avoir été Breton d'origine.

Vn jur fu Karleun al Saint Denis muster,
Si out prist sa corune, en croiz seignat sun chef,

[1]) Essais sur les Bardes etc. T. I. p. 265.

E ad ceinte s'espée dunt li pons fu d'or mer.
Dux i out e demeines, baruns e chevalers.
Li emperere regnarded la reine sa muillers,
El' fu ben corunée al plus bel e as muez.

„Avez-vous jamais vu, lui dit-il, un prince plus grand, plus riche, et plus puissant que moi?“ „Oui, reprit imprudemment la reine, il en est un de meilleure grâce, et qui porte plus dignement sa couronne. C'est le roi Hugon empereur de Constantinople, de la Grèce, de la Perse et de la Cappadoce“. Par mon chef, dit le Roi, je saurai si vous dites la vérité. J'irai visiter ces contrées, et je verrai qui l'emporte du roi Hugon ou de l'empereur de France:

Se vus m'avez mentid, vus le cumperez cher,
Trancherai vus la teste od mun espée d'acer.

Ici, la reine proteste qu'elle n'a pas eu l'intention de rabaisser la gloire du Roi; et si quelqu'un en doute, elle consent à subir l'épreuve du jugement de Dieu:

De la plus halte tur de Paris la citet
Me lairrai cuntreval par créant devaler,
Que par la vostre hunte ne fud dit ne pensed.

Mais sans trop l'écouter, Charlemagne fait venir les douze Pairs de France et les engage à le suivre dans le voyage de Jérusalem qu'il veut entreprendre. Il a été averti en songe de se mettre en route, et d'ailleurs il veut rendre visite au roi Hugon. Ces douze pairs sont: Roland et Olivier, Guillaume d'Orange, Naime, Oger de Denemarche, Bérin, Béranger, l'archevêque Turpin, Ernaut, Haimer, Bernard de Bresban et Bertran. Quatrevingt mille autres Français accompagneront les douze pairs, armés non de lances et d'épées, mais de simples bâtons surmontés d'une écharpe.

On se met en marche, on franchit la Bourgogne, la Lorraine, la Bavière, la Hongrie, Peste et la Turquie. On arrive en Grèce, on découvre Jérusalem. Charles fait son offrande au temple: il y remarque un autel où Dieu et les apôtres chantèrent la messe; là sont encore les douze chaises où ils s'assirent, et même celle qui reçut Jésus-Christ. Charlemagne prend pour lui cette dernière, et permet aux douze

pairs de se distribuer celles des apôtres: depuis, jamais personne n'eut la hardiesse de s'y asseoir.

Cependant le patriarche est instruit par un Juif de la présence dans le temple de treize merveilleux étrangers, qu'on prendrait volontiers à leur grand air, pour Jésus-Christ et les apôtres. Il arrive, accueille l'empereur et lui accorde les reliques qu'il demande:

Le bras Saint Simeon, par m'ames, averez
Et le chef Saint Lazare vos ferai aporter,
Del sanc Saint Estefene ki martir fu pur Dé...
Del sudarie Jhesu que il out en sun chef...
Un des clous averez que il out en son ped,
E la sainte corone que il out en sun chef,
E avrez le calice que il (out) benesquied,
La aquele d'argent vus durrai volenters,
Entailié est a or e a peres preciouses
E averez le cultel que Deus tint al manger,
De la barbe Saint Pere, des chevols de son chef...
Del leit Seinte Marie dunt aleytat Jhesus...
De la seinte chemise que ele out revestut [1]).

La liste de ces reliques prouve assez bien l'antériorité du poëme sur les romans dits de la Table ronde, dont la base religieuse est connue; on sait l'histoire mystique de l'écuelle de la Passion, nommée le *Saint Graal*: après la publication de ce roman, un trouvère ne se serait pas avisé de dire que Charlemagne avait reçu du patriarche de Jérusalem et rapporté en France le saint calice dans lequel Jésus-Christ avait fait la cène et institué l'Eucharistie.

Avant de prendre congé du patriarche, l'empereur eut soin de poser la première pierre d'une église dédiée à la Sainte Vierge:

Comencent un muster ke est de Sainte Marie.
Li hume de la terre la clament Latanie;
Car li langage venent de trestute la vile,
Il i vendent lur pailes, lur teiles, lur series,
Cosce e canel, peivere, altres bones espices [2]).

---

[1]) Travels of Charlemagne. London 1836. p. 7. 8.

[2]) Travels of Charlemagne p. 9.

C'est à peu près là ce que nous dit le moine Bernard dans la relation de son voyage à Jérusalem, en l'année 870: „Ibi habetur hospitale in quo suscipiuntur omnes qui causa devotionis illum adeunt locum, lingua loquentes romana; cui adjacet ecclesia in honore Sanctae Mariae, nobilissimam habens bibliothecam studio praedicti imperatoris (Caroli magni), cum duodecim mansionibus, agris, vineis et horto, in valle Josaphat. Ante ipsum hospitale est forum, pro quo unusquisque negotians in anno solvit duos aureos illi qui illud providet" [1]). Plus haut, le poëte avait dit que l'éclat des murs du temple avait ravi Charlemagne d'admiration:

Mult fu lit Karlemaines de cele grant bealté,
Vit de cleres colurs li musters painturés
De martirs e de virgens et de grans majestés,
E les curs de la lune e les festes annels,
E les lavacres cusve e les peisons par mer [2]).

Cela pourrait bien se rapporter à l'église nommée par le moine Bernard le *Paradis*. „Inter praedictas quatuor ecclesias est Paradisus, sine tecto, cujus parietes auro radiant, pavimentum vero lapide sternitur pretiosissimo, . . . in quo medius dicitur esse mundus" [3]). Au reste, s'il était besoin de prouver que Charlemagne ne reçut pas le don de la couronne d'épine, il suffiroit de remarquer qu'en 870, le moine Bernard l'avait encore vue suspendue dans l'église de Saint Simeon.

Avant de prendre congé du patriarche, l'empereur lui promit de faire la guerre aux Sarrasins non pas de la Palestine mais de l'Espagne;

Si fist-il puis . . ben en gardat sa foi,
Quant la fud mort Rollant e li XII. per od leï [4]).

Sous l'influence des idées qui donnèrent naissance à la croisade de Pierre Lermite on n'aurait pas fait ainsi parler Charlemagne, on eût dit avec le moine de Saint-Denis

---

[1]) Act. SS. ord. Benedicti. Saec. III. p. 2. p. 524. — Hist. Litt. t. V. p. 375, 376.

[2]) Travels of Charlemagne p. 6.

[3]) Act. SS. ord. B. id. p. 525. [4]) Trav. p. 10.

qu'il avait délivré l'Orient de la domination musulmane. Ces vers prouvent donc encore la grande ancienneté de notre chanson de geste.

Les Français arrivent à Constantinople dont la beauté les ravit d'admiration. Aux portes de la ville ils trouvent un grand nombre de chevaliers jouant aux échecs ou aux tables, exerçant leurs faucons, ou conversant avec les plus belles dames du monde:

Vestues sunt de pailes, o les cors avenanz,
E tenent lur amis, si se vont desportant [1]).

„Où est le roi?" demande Charlemagne; on le conduit vers un personnage richement vêtu, et fort sérieusement occupé à diriger une charrue dont les essieux, les roues et les extrémités sont d'or. Cette charrue est trainée ou plutôt rapidement conduite par deux superbes coursiers. Assis mollement entre quatre colonnes surmontées d'un dais, le roi Hugon traçait un sillon sur le sable mouvant. Tel est à peu près le récit curieux du poète:

Truvat lu rei Hugon a sa carue arant.
Les cuningles en sunt a or fin relusant
Les essues, les roes e li cultres arant. —
Il ne vait mie a ped, l'aiguillon en main,
Mais de chascune part un fort mule amblanz . .
La sist l'empereres sur un cuisin vaillant.. . .
A ses pez un escamel néelé de argent blanc . . .
Quatre estaches (sunt) entur lui en estant
Desus (i) ad jetet un bon paile grizain. —
Une verge d'or fin tint li reis en sa main,
Si a condut sun (c)aret tant adrecéement,
Si fait dreite sa rei cume lieu que tent [2]).

En lisant cette description on est conduit à penser que les pélerins sur le récit desquels se réglait le poëte, avaient pris les représentations des jeux du cirque et des courses de char, si multipliées dans les bas-reliefs antiques, et dont l'occident n'avait plus conservé le moindre souvenir, pour de pompeux exercices de labourage et de charrue. Dans la geste de Guillaume au court-nez, on peut reconnaître

[1]) Trav. p. 11. [2]) Trav. p. 12.

des méprises plus ingénieuses mais non moins inattendues à l'occasion des bas-reliefs et des statues de l'arc de triomphe d'Orange.

Hugon conduit dans son palais Charlemagne et ses compagnons. On leur sert un magnifique souper dont le plus bel ornement est la fille du roi.

Sa fille ot le crin bloi (e) le vis bel e cler,
E out la char tant blanche cume flur en ested.
Oliver l'esgardet, si la prist a amer:
„Plust al rei de glorie, de sancte majestet,
„Que la tenise en France u a Dun la citet,
„Ka jo en freie pus tutes mes voluntez.“ [1])

Les vins délicats sont prodigués et quand les convives commencent à perdre la tête, on les conduit dans une vaste salle où treize lits ne tardent pas à les recevoir. Mais au lieu de dormir, ils se mettent à reparler de tout ce qu'ils ont vu, et du plaisir qu'il y aurait à s'emparer de toutes les richesses du roi Hugon. Charlemagne propose alors de *gaber*, c'est-à-dire de lutter à qui fera les vanteries les plus excessives; et le premier il donne l'exemple: „Que le roi Hugon, dit-il, arme le meilleur de ses chevaliers de deux hauberts et de deux casques, et qu'il le fasse monter sur le plus fort de ses chevaux, je m'engage à couper d'un seul coup d'épée, les deux hauberts, les deux casques, la selle et le harnais du cheval. Maintenant à vous, Roland!“

Si le roi me prête son cor, reprend Roland, je m'engage en sonnant de mon haleine ordinaire, à renverser toutes les portes de la ville, à pousser l'un contre l'autre tous les métaux employés dans la construction des édifices; et si le roi Hugon n'a soin de se cacher, à lui enlever son manteau, et tous les poils de sa barbe“. Olivier dit à son tour:

Prenget li reis sa fille qui tant a bloi li poil
En sa cambre nus metet en un lit en requit,
Se jo ne l'ai an testemonie cent feis,
Demain perde la teste, par cotent le otrai. [2])

---

[1]) Trav. p. 16. [2]) Trav. p. 20.

Turpin, le bon archevêque, s'engage après Olivier à faire un tour de force que nous voyons assez souvent exécuter par nos écuyers de théâtre. „Que le roi, dit-il, joigne ensemble trois coursiers rapides; au milieu de leur course, je m'élancerai sur le troisième, et je m'y maintiendrai, en faisant jouer quatre pommes dans mes deux mains.“

Les autres pairs prennent des engagemens analogues et d'une exécution non moins difficile. Cependant le roi Hugon avait fait entrer dans l'intérieur d'une des colonnes de l'appartement un de ses valets qui tout effrayé de ce qu'il entend, s'empresse de l'aller raconter à son maître. Hugon prit la chose au sérieux; il se plaignit le lendemain à Charlemagne de la façon dont il savait reconnaître la généreuse hospitalité qu'il avait reçue. „Vous mourrez tous, ajouta-t-il, si vous n'exécutez ce que vous avez promis“. En vain Charlemagne allégue les moeurs de son pays;

S'est tel custume en France à Paris e à Cartres,
Quant Franceis sunt culchietz, que se giuent et gabent,
E si dient *ambure* e saver e folage. [1])

Le roi Hugon demeure inflexible, il faut ou mourir ou remplir les engagemens exprimés. Par bonheur, un ange vint à propos les assurer de la protection divine; les pairs essaieront, Jésus-Christ fera le reste. L'empereur confiant dans ces paroles, retourne vers le roi Hugon et lui dit en assez bons vers:

Sire, dist Carlemaines, ne puis lesser nel die.
Er seir nos herberjastes en vos cambres perines,
Del vin e del claret li auquanz furent ivres.
(E) quant d'entur nus fustes, grants outrage feistes.
En la cambre leisates oveoc nus vostre espie;
Nus savum itel' terre ù custume est assise
Sé vus l'eusez fait i éust felonie.
E nus les cumplirum, ne peut remaner mie;
Ki en arez coisit, cil comencerat primes [2]).

Hugon, on ne l'aurait pas deviné, veut que les épreuves commencent par celle d'Olivier, et fait conduire sa fille auprès de lui; les préliminaires sont assez rapides: le che-

---

[1]) Trav. p. 27. [2]) Id. p. 29.

valier raconte à la jeune fille comment il avait parlé d'elle la nuit précédente, il lui fait avouer qu'elle seule peut lui sauver la vie, en affirmant à son père que l'épreuve a été parfaitement satisfaisante:

Sire, dist la pucele, aiés mercit de mei,
Jamais ne serai lée sé vus me huniset.
„Bele, dist Oliver, à vostre comant seit
Mais convent (en present) m'aquitet vers lo rei.
De vus ferai, ma drue, jà n'i quer altre grec".
Cele fu ben curteise, si l'en plevit sa fei,
Li quens ne li fist mès la nuit que XXX. feiz.
Al matin, par sun l'albe i est venus li rei,
E apelat sa fille si li dist en requiet:
„Dites mei, bele fille, ad le vus fait cent feis?"
E cele li respunt: „Oil sire reis".
Ne fet à demander s'irascud fu li reis [1]).

Mais adouci par le succès de plusieurs autres épreuves non moins difficiles, le roi Hugon consent à reconnaître la supériorité des Français: il fait hommage à Charlemagne, il donne sa fille à l'heureux Olivier. A ce prix il voit sans trop de peine partir son redoutable suzerain, qui s'empresse en rentrant en France, d'aller prier à l'autel de Saint-Denis:

Le clou e la corune si ad mis sur l'auter,
E les altres reliques depart par son regnet.
Ilec fu la réine, al pied li est caiet,
Sun mautalent li ad li reis tut pardunet,
Per l'amur del sepulcre que il ad aïret.

Ainsi finit la chanson [2]), dans laquelle on ne trouvera pas un grand art ni beaucoup de raison, mais qui se recommande par des qualités rares dans les compositions de la même classe, nous voulons dire l'enjouement et la concision. — Les formes du langage et de l'accentuation sont parfaitement analogues à celles de la chanson de Roncevaux, et doivent se rapporter à la même époque. Les couplets sont courts, c'est-à-dire formés de huit ou dix à quinze ou

---

[1]) Trav. p. 30.

[2]) Vgl. in Betreff des Inhalts dieser Chans. de g. *Keller*, Altfranzös. Sagen, p. 26 ff. D. Red.

vingt lignes. Quelques noms propres allégués dans le cours du récit doivent être considérés comme autant de souvenirs défigurés, par une longue ignorance, de l'antiquité latine. Ainsi *Crisans* de Rome est peut-être le même que Trajan:

Seignurs, dist Carle(maines) mult grant palais ad ci,
Tel n'en out Alixandres ne li vielz Constantin,
N'en out Crisans de Rome que tans honurs bastid [1]).

Par *honurs,* il faut entendre ici des temples, des palais, des édifices publics. Plus loin le trouvère remarque que dans la chambre à coucher des Français,

Une escarbuncle i luist e cler e reflambans,
Confite en une estache del tens le rei Golias [2]),

ce roi *Golias*, pourrait bien rappeler le nom des empereurs Gallien, dont les médailles de petit et moyen bronze se trouvent encore aujourd'hui multipliées à l'infini dans toutes les parties de la France.

Quelques vers plus loin, encore:

Li cuvertures fud bons que Maseus uvrat,
Une fée mult gente que li réis dunat.

Cette fée Maseus, ou Museus, pourrait bien tenir ici la place de l'*opus musivum, opere musivo,* ou en un mot des ouvrages en mosaïque que l'antiquité avait légués à l'admiration du moyen âge. En général, les poëtes et les écrivains de ces époques d'ignorance transformaient en noms propres tous les mots dont ils ne comprenaient pas le sens, et qui frappaient leur attention dans les auteurs latins. C'est ainsi que l'architriclin ou chef du festin des noces de Cana est devenu sous leur plume un prince ou même un saint Archedéclin; que la véritable image du Christ s'est transformée en *Sainte Véronique*; que dans je ne sais plus quelle autre chanson de geste, une épée sur laquelle était écrit le premier verset du Psaume *Magnificat*, est devenue l'ouvrage du bon ouvrier *Munificans*, et qu'ainsi l'historien Cornelius Nepos, souvent transcrit à la suite du texte de Salluste, a été regardé comme le neveu de Salluste. Tout cela prouve l'absence complète des plus simples élémens de

---

[1]) l. l. p. 15. [2]) l. l. p. 17.

la critique littéraire, et peut donner l'explication de bien des noms et des légendes détournées, peu à peu et souvent avec un certain bonheur d'imagination, de leur signification primitive.

On n'a reconnu jusqu'à présent dans les grandes collections publiques qu'un seul manuscrit de la Chanson du Voyage de Charlemagne à Jérusalem. Il est conservé dans le Musée Britannique [1]); depuis plus d'un siècle, on l'avait signalé à l'attention des curieux: M. l'abbé de la Rue, Roquefort et Raynouard en avaient même cité quelques fragmens [2]). Enfin M. Francisque Michel le transcrivit dans une de ses excursions scientifiques, et le fit imprimer en Angleterre sous les auspices de M. Guizot, alors ministre de l'Instruction publique en France [3]). Cette édition accompagnée d'un *fac simile*, qui permet d'assigner à la transcription ancienne la date du XIII[e] siècle, est remarquable par l'élégance de l'exécution, le mérite du Glossaire, et l'exacte reproduction du manuscrit-modèle. Dans l'introduction, M. Michel a traduit en Anglais la judicieuse analyse d'une dissertation de Foncemagne, insérée dans l'Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres, Tom. XXI [4]). Puis il a rendu un compte exact de tous les morceaux d'ancienne poësie renfermés dans le manuscrit du Muséum Britannique. Le septième de ces ouvrages est la Chanson dont nous venons de parler, précédée de la rubrique: „Ci comence le livere cumment Charels de Fraunce voiet in Jherusalem e, pur parols sa feme, a Constantinoble pur ver le roy Hugon.“ M. Fr. Michel a choisi pour son édition le double titre de: „Charlemagne an anglo-norman poem,“

---

[1]) British Museum, King's Library, no. 16. E. VIII. — David Casley, a Catalogue of the Manuscripts of the King's library etc. London 1734 in 4°. p. 288.

[2]) De la Rue, Rapport sur les Travaux de l'académie de Caen, p. 198. — Essay sur les Bardes. — Raynouard, Journal des Savans, Février 1833.

[3]) Charlemagne, an Anglo norman Poem of the twelfth century; with an introduction and a glossarian index, by Fr. Michel. London 1836 in 18°.

[4]) Examen de la tradition historique touchant le voyage de Charlemagne à Jérusalem. p. p. 149 à 156.

et: „The travels of Charlemagne.“ Mais la Chanson française n'étant pas traduite en Anglais, on ne sent quelle nécessité de lui donner un titre anglais que ne fournissait pas le manuscrit original. Dans la même introduction, M. Michel réfute avec raison et vivacité quelques assertions gratuites de l'abbé de la Rue; il rappelle ensuite le titre des chapitres des Grandes chroniques de France [1]) et du roman de Galien le Restoré qui se rapportait à la fabuleuse tradition des Voyages de Charlemagne en Orient. A vrai dire, le livre de Galien restauré n'est qu'un remaniement en prose de l'ancienne Chanson de geste, rajeunie et continuée à l'aide de lambeaux maladroitement empruntés aux autres légendes romanesques de Charlemagne. Galien est le fils d'Olivier et de la fille du roi Hugon; on en fait un empereur de Constantinople, ce qui ne l'empêche pas de revenir à Roncevaux, pour y expirer près du tombeau de son père Olivier. Voilà ce que l'on a cent fois imprimé, et ce qui fait encore aujourd'hui gémir nos presses françaises de Montbeliard, d'Epinal et de Troyes [2]).

Dans cette édition comme dans celle de la Chanson de Roncevaux, M. Francisque Michel n'a pas cru devoir joindre ses corrections et ses doutes aux endroits obscurs ou évidemment corrompus du manuscrit qu'il suivait. Il s'est contenté de le lire avec toute l'attention et de le reproduire avec toute l'exactitude dont il était capable. C'est à ses propres lecteurs qu'il a laissé le soin de redresser les fautes de la copie ancienne, ou de chercher une autre façon d'en assembler les mots. Par exemple, M. Michel écrit ainsi le vers 82:

E funt ferrer les destrés de trez e de uvant.

il semble qu'il eût mieux valu lire:

Funt ferrer les destrés e detrez e devvant.

---

[1]) Rec. des Hist. de France. Tom. V. p. 269.

[2]) Galien restoré, nouvellem. imprimé à Paris. Verard. 1500 in fo. — Paris. Veuve Jean Trepperel, 1521, in 4°. — Troyes, Oudot 1606 et 1622. Lyon 1608. — Montbeliard, Epinal, XIXe S. sans dates.

Nous corrigerions aussi le vers 121:

Li. XII. peers as altres envirunt e en costé.

par

Li. XII. peers as altres envirunt e encoste;

le vers 244:

Utre „Dex aie“ crient e halt e cler,

par

„Utrée, Dex aie,“ crient e halt e cler.

Au reste les fautes d'assonances et de mesure sont extrêmement nombreuses dans cette leçon unique d'Angleterre; et suivant toutes les probabilités, il ne faut ici, comme pour l'ancien texte de la *Chanson de Roncevaux*, en accuser que la négligence de l'ancien scribe.

P. Paris.

Nachtrag zu Mahn's Artikel über Cercamon.

Das letzte der dem Cercamon zugeschriebenen Lieder, dessen Hr. Mahn S. 87 dieses Jahrbuchs gedenkt — bis dahin nirgends publicirt — lautet nach der Vaticanischen Handschrift 3208 S. 26, wo es sich unter dem Namen Pontz de Capdoill findet, wie folgt; nur sei bemerkt, dafs der von Raynouard (Lex. Rom. III, 530) citirte Vers *Bell' e blanca plus c'us hermis* sich nicht darin findet, auch nach seiner Schlufssilbe gar nicht zu den Reimen pafst — ganz abgesehen davon, dafs dieser Vers eine Silbe mehr zählt.

1. Per fin amor ses enjan
Cant, car en loc* valen
Ai mes mon entendimen
* * * * * * *
E vos, bella douz' amia,
Vas cui folei noit e dia,
Car vos m' avetz genz conques
Ab bels dic et faig cortes.

2. Per que-us voil e-us dezir tan
Qu'en ren als * non enten,
Car vos mi tenez jauzen
En dormen et en veillan;
Per o vos am ses bauzia
Qu'ieu dire no-us o sabria,
E s'aizo vertat non es,
Ja d'amor no-m venga bes.

3. Dompna, eu ai dezir tan gran
De vos vezer plus soven,
Que d'un breu jorn m'es parven
Qu'eu n'aia estat un an,
Tan es d'avinen paria;
E s'eu vos soven vezia,
Las autras vis qui-s volgues,
Sol qu'eu vos vezer pogues.

4. E ges per mal ni per dan
D'autras ni per aunimen
Non o dic, mas tan m'es gen
Quant vos posc esser denan,

Que tot lo mon, s'eu l'avia
E mon poder, i daria,
Per tal qu'eu l'açar agues
Qu'ades vos vis, tan bel m'es.

5. Vostre bel cors benestan
Sal dieus con lo plus plaisen
Qu'eu sai e-l plus avinen
E-l plus gai e-l mielz parlan
Et ab mais de cortesia
Que nul' autra qu'e-l mon sia;
E s'eu per nom vos dises,
Tuit conogron que vos es.

6. Lo cor que-us ai ses bauzia
Veiatz, bella douss' amia,
Si-us platz, e non gardetz ies.

Anm. * bezeichnet Fehlen einer Silbe in der Handschrift. Die Handschrift gibt Str. 1, Z. 6 solei (darf man vielleicht ein soleiar annehmen, das sich seiner Bedeutnng nach an das portug. saudade aus solitas schlösse?). Str. 1, Z. 8 a bels diç et ab f. c.

Str. 2, Z. 1 dezir. Tan qen, Str. 2, Z. 6 dir.

Str. 4, Z. 2 auinimen.

Str. 6, Z. 2 Jueiatz, Str. 6, Z. 3 gardatz.

Uebersetzung.

1. Aus ächter Liebe ohne Trug sing' ich; denn auf herrlichen Ort habe ich mein Sinnen gewandt . . . . auf Euch, liebe süfse Freundin, nach der hin ich schwärme Nacht und Tag. Denn Ihr habt mich schön gewonnen mit hübscher Rede und feinem Thun.

2. So will ich Euch denn und verlange nach Euch so sehr, dafs ich auf nichts anderes sinne; denn Ihr haltet mich froh im Schlafen und im Wachen. Darum lieb' ich Euch ohne Tücke, so dafs ich es Euch nicht auszusprechen wüfste; und wenn dies nicht Wahrheit ist, möge nie aus Liebe mir Glück erwachsen.

3. Frau, ich habe so grofses Verlangen Euch öfter zu sehen, dafs von Einem kurzen Tag es mir vorkommt, ich hätte ein Jahr es gelassen, *so* seid Ihr von anmuthiger Gesellschaft; und sähe ich Euch oft, so möchte die Andern sehen, wer Lust hätte, nur dafs *ich Euch* sehen könnte.

4. Und gar nicht zum Bösen noch zum Schaden anderer Frauen noch zum Hohne sag' ich das; aber so lieb ist's mir, wann ich vor Euch sein kann, dafs ich die ganze Welt, wenn ich in meiner Gewalt sie hätte, für das Glück hingäbe, Euch immer zu sehen, so werth ist mir das.

5. Euren schönen wohlgestalteten Leib erhalte Gott als den gefälligsten, den ich weifs, und den anmuthigsten und den fröhlichsten und den beredtesten und den der feineres Gebahren hat, als irgend Eine, die auf der Welt sei; und wenn ich bei Namen Euch nennte, würden Alle anerkennen, dafs Ihr es seid.

6. Das Herz ohne Tücke, das ich für Euch habe, möget Ihr sehen, liebe süfse Freundin, wenn es Euch beliebt, und zaudert nicht!

Rom, November 1858.

Dr. Adolf Tobler.

Kritische Anzeigen.

Rodrigo el Campeador. Est. hist. etc. por D. ***M. Malo de Molina.***
Poëme du Cid. Texte esp. etc. par ***Damas Hinard.***

(Schlufs der Anzeige. Vgl. Erstes Heft, p. 120—130).

Das andere Werk, die neue Ausgabe des sogenannten *Poema del Cid* von Hrn. *Damas Hinard*, gehört, besonders durch seine Einleitung, recht eigentlich dem Gebiete der Literaturgeschichte an. Der Herausgeber, durch seine früheren Arbeiten über die Romanzen und das Theater des Lope de Vega als Kenner der spanischen Sprache und Literatur rühmlichst bekannt, hat durch die vorliegende, die Frucht langjähriger Studien, neues Verdienst erworben.

Wir wollen uns vorzugsweise mit der Einleitung beschäftigen, da sie mehrere wichtige Controverspunkte der Geschichte der spanischen Literatur zur Sprache bringt und ihre Entscheidung wesentlich fördert, somit eine Bereicherung des Gebietes ist, auf dem wir hier stehen.

Nach einer kurzen biographischen Notiz vom Cid (nach Dozy), geht Hr. H. zu dem eigentlichen Gegenstande seiner Arbeit über, zu dem unter dem Namen des „Poema del Cid" bekannt gewordenen Gedichte. Er hat auch seiner Ausgabe diesen, durch den ersten Herausgeber Sanchez eingeführten und durch den Gebrauch sanctionirten Namen vorgesetzt, um kein Mifsverständnifs zu veranlassen; er fände es aber sachgemäfser, das Gedicht: „Die beiden Gesänge vom Cid" (les deux Chansons du Cid) zu nennen, da es sich, mit Bezug auf den Schlufsvers der ersten Abtheilung (V. 2284: Las coplas deste *cantar* aqui s' van acabando), selbst so bezeichnet habe. Will man die Benennung, die allerdings keine gleichgiltige Sache ist, präcisiren, so ist, unseres Bedünkens, die von Hrn. H. vorgeschlagene noch nicht die entsprechendste; denn die französischen Chansons de geste, wiewohl auch sie häufig ihre Abtheilungen am Ende und Anfange als *Chansons* bezeichnen, führen nicht den Titel: „so und so viele Gesänge von u. s. w.", sondern nennen sich gewöhnlich: „Chanson" oder „Chanson de geste" als Ganzes; und da ist auch in unserem Gedichte vom Cid ein Vers, der noch viel präciser die Bezeichnung ausspricht, die es *sich selbst* gibt, nämlich V. 1093: „Aqui s' conpieza *la gesta* de Mio Cid él de Bibar"; also wäre es ganz nach der Weise der französischen:

Cantar de gesta de etc. oder auch blofs: *Gesta* (vgl. die aus *Diego Hurtado de Mendoza's* Zuschrift an Zurita angeführte Stelle bei *Ticknor*, Gesch. der span. Lit. Thl. I. S. 66) eigentlich zu nennen; auch Hr. H. glaubt, dafs dieser Vers aus dem *Eingange* wiederholt worden sei (qui se trouvait probablement au début du Poëme), da er hier eine müfsige Interpolation ist. — Die Handschrift hält Hr. H. für eine Abschrift des 14. Jahrh., vorzüglich auch deshalb, weil sie schon mehrere „verjüngte Sprachformen" hat, die, wie man aus dem Rhythmus und den Reimen ersieht, ältere unverständlich gewordene verdrängt haben (p. XIII . . . il y a dans notre Poëme vingt ou trente passages que nous avons signalés çà et là, et dans lesquels il est impossible de ne pas reconnaître des formes rajeunies, puisque la versification et la rime en voudraient d'autres). Doch hält auch er das Gedicht um die Mitte des 12. Jahrh. abgefafst, und zwar, aus sprachlichen Gründen, in *dem* Theile von Alt-Castilien, der zunächst an das lemosinische Gebiet von Valencia und Barcelona gränzt (p. XVI: „vers le point le plus rapproché du comté de Barcelone et du royaume de Valence", womit auch eine solche Autorität wie *Diez* übereinstimmt). Auch ist er der Meinung, dafs das Gedicht ursprünglich zum *Absingen* bestimmt war und wohl rhapsodisch vorgetragen wurde, daher (?) dessen Verf. wohl ein Juglar gewesen (? p. XVII—XVIII). Er sucht dann das Gedicht nach Auffassung und Darstellung als ein ächt episches, objectiv gehaltenes zu charakterisiren, indem er sagt, p. XX: „ce qui le caractérise, c'est un grand air de vérité, de naturel, de réalité"; wofür er beispielsweise vier Episoden (die von Cid's Anleihe bei den beiden Juden; die von dessen Zusammentreffen mit dem Grafen von Barcelona; die von seiner Töchter Abenteuer im Walde von Corpes; und die von den Cortes zu Toledo) anführt, und den Vergleich mit der Chanson de Roland (der ältesten unter Turold's Namen bekannten Recension) anstellt, welche letztere er schon viel kunstmäfsiger und durch Hereinziehung des Wunderbaren und durch Uebertreibungen viel weniger real als das spanische Gedicht findet. — Wenn wir auch sehr erfreut waren, dafs ein so tüchtiger Kenner der spanischen Literatur, wie Hr. H., unserer und der meisten spanischen Kritiker (unter den neuesten auch Duran's und Amador's de los Rios, der beiden gelehrtesten) Ansicht von der *früheren* Abfassungszeit des Poema beistimmt, und sie gegen Dozy's Behauptung, das Poema sei nicht nur zu Anfange des 13. Jahrh. (1207) in der vorliegenden Ab-

schrift aufgezeichnet, sondern *erst* in *dieser* Zeit auch *abgefafst*, vertheidiget; wenn wir die trotz seines Patriotismus (den er, wie wir sehen werden, sehr stark betont) hier bewiesene Unparteilichkeit auch zu schätzen wissen, und seinem Urtheile von der Naturwahrheit und Objectivität des Poema im Ganzen vollkommen zustimmen: so hätten wir doch den *kunstmäfsigen* Charakter und die von einer bestimmten *Tendenz* nicht mehr freie Abfassung desselben noch mehr hervorgehoben gewünscht; denn darüber sind doch alle Kritiker nun einig: dafs es *nicht* die Verherrlichung des Helden als *solchen* — wie sie in der tendenzlosen Natur des ächten Volksepos liegt — sondern die seines *Geschlechtes* durch dessen Verbindung mit den königlichen von Spanien zu feiern beabsichtiget und dieser Tendenz gemäfs mit *künstlerischem* Bewufstsein die Charaktere und Ereignisse aufgefafst und dargestellt hat.

Indem Hr. H. dann den Werth des Poema für die politische, und besonders für die Sittengeschichte hervorhebt, und darin mit Recht ein treues Bild nicht zwar der Zeit des Cid, wohl aber des 12. Jahrh., der Abfassungszeit des Gedichtes, sieht, berührt auch er die Frage des *arabischen* Einflusses. Die lächerliche Behauptung Sismondi's, dem Gedichte selbst liege ein arabisches Original zum Grunde, verdient nicht die ernsthafte Widerlegung, deren Hr. H. sie gewürdigt; aber auch seine Bemerkung: dafs sich selbst in den Sittenschilderungen des Gedichtes fast keine Spur (etwa mit Ausnahme der *mancebia*, die er dem Namen und dem Ursprunge nach für orientalisch hält) von arabischem Einflusse zeige, finden wir vollkommen gerechtfertigt. Wir haben uns wiederholt, und noch in der Anzeige von Hrn. Malo de Molina's Werk gegen die Uebertreibungen dieses Einflusses auf die spanische *Literatur* ausgesprochen, und wir stimmen auch in Bezug auf die *Sitten* Hrn. H. bei, dafs dieser Einflufs erst seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. sich bedeutender zeige.

Hingegen macht Hr. H. einen anderen Einflufs, den *französischen*, auf Spaniens Literatur und Kultur geltend, und bemüht sich, *diesen* Einflufs namentlich in Bezug auf Sprache und formelle Bildung des Poema selbst sehr ausführlich nachzuweisen. Wir waren über diese, mit *unseren* (in dem Aufsatze über die Romanzenpoesie, in der Einleitung zur Primavera y Flor de Romances etc.) *grofsentheils* zusammenstimmenden, und oft durch *dieselben* Beweismittel gestützten Ansichten Hrn. H.'s um so mehr

erfreut, als er unabhängig von unseren Vorarbeiten fast zu *denselben* Resultaten gelangt ist. So weist er die von uns angedeutete formelle Bildung des Poema und der castilischen Gedichte des 13. Jahrh. nach dem Muster der Chansons de geste und der französischen Gedichte in Alexandriner-Strophen bis ins Einzelne nach, indem er zur Vergleichung zwei der ältesten provenzalischen (Noble Leyczon, und Gérard de Roussillon) und nordfranzösischen (Chanson de Roland, und Voyage de Charlemagne) Gedichte gewählt hat. Er hebt hier vorzugsweise *vier* Vergleichungspunkte heraus: 1) die *einreimigen Strophen* von willkürlicher Verszahl (tirades monorimes); 2) die *Assonanz* (oder vielmehr unvollkommene Consonanz); 3) die *stumpfe Bindung* (la rime masculine); und 4) den *Rhythmus*. In letzterer Beziehung zeigt er, dafs mit verhältnifsmäfsig wenigen Ausnahmen (sur les trois mille sept cent quarante-quatre vers qui composent notre poëme, il y en a deux ou trois cents, nous l'avouons, qui sont évidemment irréguliers) die Verse des Cid-Gedichtes offenbar den Rhythmus der *zehn-* und *zwölfsilbigen* epischen Langverse der Chansons de geste anstreben, ja dafs das Mafs der *zwölfsilbigen* in ihnen das vorherrschende sei. Schon *Diez* (Altroman. Sprachdenkmale S. 107) hat bemerkt, dafs das Poema nach der Form des zwölfsilbigen Verses ringe; *Delius* (Herrig's Archiv VIII, 434) sagt: „Der Vers des „Cid" zerfällt in zwei durch eine bestimmt und genau beobachtete Cäsur geschiedene Halbverse, deren *jeder* aus *drei* Hebungen besteht;" — und *Simrock* sucht in seiner eben erschienenen Schrift: „Die Niebelungenstrophe und ihr Ursprung" (Bonn 1858. 8. S. 99—100) zu beweisen, dafs auch in dem Cid-Gedichte sich noch Spuren der Nachbildung der altepischen alliterierten Langzeile finden, woraus nach ihm die zehn- und zwölfsilbigen epischen Verse der Franzosen hervorgegangen sind, so dafs man auch nach *dieser* Ansicht auf einen *vermittelnden* Einflufs der *französischen* Gedichte auf das castilische schliefsen müfste, da bei letzterem an eine unmittelbare Nachahmung des altgermanischen Rhythmus wohl nicht mehr zu denken ist. Hr. H. gibt dann zahlreiche Beispiele von der analogen Bildung der Verse des castilischen Gedichtes mit denen der süd- und nordfranzösischen, wie in der Anwendung der weiblichen Cäsur, einer Senkung in der Cäsur (le poëte place quelquefois à l'hémistiche, comme syllabe tonique, une syllabe qui n'a pas l'accent, et qui équivaut à l'*e* muet de nos vers féminins), der Elisionen und Synkopen, und der Einschiebung kür-

zerer Verse von sechs bis acht Silben (Halbverse). Er zeigt ferner, namentlich an den Poesien des Gonzalo de Berceo verglichen mit dem provenzalischen Gedichte Lo Novel Confort und dem nordfranzösischen Roman de Rou, dafs auch die Entwickelungen und Fortschritte der französischen Versification in der castilischen ihre entsprechenden Nachbildungen gefunden haben. Bis so weit sind wir mit Hrn. H. einverstanden französischen Einflufs anzunehmen; wenn er aber diesen bis auf die Sprache und ihre organische Entwicklung ausdehnt und in gemein-romanischen Zügen nicht blofs Familienähnlichkeit, sondern Nachahmung sehen will und zwar auf Seite der castilischen, weil sie sich später zur selbständigen Schriftsprache entwickelt habe, so hat ihn wohl sein Patriotismus verblendet und zu Annahmen verleitet, die den nun gewonnenen Resultaten der historisch-vergleichenden Sprachforschung gegenüber nicht stichhalten können. Hingegen stimmen wir wieder mit Hrn. H. in der Beweisführung aus historischen Zeugnissen: *dafs* und *warum* ein französischer Einflufs auf die spanische Kultur und Literatur stattgefunden habe, um so mehr zusammen, als er fast dieselben Zeugnisse und Motive angeführt hat, wie wir (s. die Anzeige von *Clarus*' Darstellung der span. Lit. im Mittelalter, in den *Blätt. f. lit. Unterh.* 1850. No. 230; — und nun mit weiterer Ausführung in den: „Studien zur Gesch. der span. und portug. Lit.“, Berlin 1859. 8. S. 60 ff.); nur geht er auch hier, unseres Bedünkens, wieder zu weit, indem er z. B. Züge, welche aus der allen romanisch-germanischen Nationen zu jener Zeit gemeinsamen Feudal- und Wehrverfassung stammen, ausschliefsend französischem Einflusse zuweisen will; in *solchen* ist wohl eine unmittelbare Entwicklung aus *germanischen* Elementen viel eher anzunehmen. Wie sehr aber in Fragen des Einflusses der Nationen auf einander das objective Urtheil durch subjective Motive, vorzüglich durch einseitigen Patriotismus und Nationaleitelkeit erschwert und verfälscht wird, sehen wir nicht nur an den spanischen Kritikern, die jenen wohlbegründeten und naheliegenden französischen Einflufs hartnäckig verkannt und geläugnet, und eher den ihrer Erzfeinde, der Araber, angenommen haben, wenn die Thatsachen und Erscheinungen sie dazu zwangen, überhaupt einen fremden anzuerkennen; sondern wir sehen es auch an Hrn. H. selbst noch, der, nicht zufrieden diese Vorurtheile der spanischen Kritiker siegreich widerlegt und den Franzosen den ihnen gebührenden Antheil an der politischen und literarischen Entwicklung der Spa-

nier vindicirt zu haben, sich so sehr von einem überschwänglichen Nationalgefühl" hinreifsen läfst, dafs er als die Ursache von Spaniens Verfall dessen Emancipation von Frankreich, und als dessen einziges Heil die Wiederanerkennung der politischen und geistigen Suprematie Frankreichs proclamirt! — Nachdem er nämlich nicht umhin gekonnt, den grofsartigen Aufschwung, den Spanien in der Politik und Literatur unter den katholischen Königen und ihren ersten Nachfolgern genommen, zuzugestehen, fährt er fort: „Mais après tout ce mouvement et tout ce bruit et des soldats et des poëtes, après toutes ces péripéties et tous ces coups de théâtre, quel fut le dénoûement? Ce dénoûement, aussi facile à prévoir que celui des comédies espagnoles, mais qui renferme un enseignement du premier ordre, le voici: à la fin du XVIIe siècle, l'Espagne dépeuplée, ruinée, épuisée, remet ses destinées entre les mains du petit-fils de Louis XIV; et de même, le génie espagnol, à bout de ressources et d'inventions, vient se placer de nouveau sous la direction du génie français. Comme si l'Espagne, séparée de la France, pouvait s'élever à une grandeur passagère, mais ne pouvait rien fonder de sérieux et de durable qu' avec l'amitié et le concours de la France!" — Diese Stelle — die fast an den Napoleonischen Bülletin-Stil erinnert und die wir im Original hieher setzten, um ihren vollen Eindruck zu wahren — trägt in ihrer Uebertreibung zugleich ihr Correctiv [1]).

In dem letzten (IX.) Paragraphen der Einleitung gibt Hr. H. Rechenschaft von seinem Verfahren als Herausgeber und Uebersetzer. Er hat die einzige Handschrift des Gedichtes — die nun im Besitze des gelehrten Orientalisten D. Pascual de Gayangos ist — nochmals sorgfältig verglichen; sich zwar begnügt, die „Verjüngungen und Nachlässigkeiten" (rajeunissements et négligences) des Copisten in den kritischen Noten unter dem Texte anzumerken; die Stellen aber die gar keinen genügenden Sinn gaben, zu emendiren, und durch Hinzufügung der Interpunction, Apostrophe und Accente das Verständnifs zu erleichtern gesucht. In der dem Texte gegenüber gedruckten *prosaischen* Uebersetzung war er bestrebt, das Original möglich wörtlich, in seiner schmucklosen Einfachheit wiederzugeben, und höchstens erlaubte

[1]) Unparteiischer, feiner und schärfer hat *Huber*, in den *Gött. Anz.* 1857, St. 43, S. 419—421, das Verhältnifs der nationalen zu den fremden Elementen in den spanischen Cantares de gesta, und namentlich im Poema del Cid aufgefafst und dargestellt.

er sich, wenn es die Klarheit erforderte, dann und wann ein Wort hinzuzufügen, wie er denn auch bei schwierigen und zweifelhaften Stellen seine Uebersetzung in den untergesetzten Noten zu rechtfertigen sucht. Die Sacherklärungen hat er in einem doppelten Commentare, den *Notes géographiques,* und den *Notes historiques et littéraires*, hinter dem Texte zusammengestellt. In letzteren hat er nicht nur die historischen Nachweisungen über die Personen und Thatsachen gegeben, sondern sein Hauptaugenmerk war darauf gerichtet, die Uebereinstimmung der Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten mit denen zu zeigen, welche schon ein halbes Jahrhundert früher in Frankreich bestanden hatten, wie nicht minder die „literarischen Analogien“ des castilischen Gedichtes mit seinen französischen Vorbildern hervorzuheben. Auch in dem am Ende beigefügten Glossar (Vocabulaire) war sein Hauptzweck, den castilischen die correspondirenden süd- und nordfranzösichen Wörter gegenüberzustellen, wodurch er zu dem Resultat gekommen zu sein glaubt: dafs in dem Poema nur ein ganz kleiner, der zehnte oder höchstens der achte Theil der Wörter sich finde, deren directe Abstammung aus dem Französischen sich nicht mehr nachweisen lasse („Or, de la comparaison des deux vocabulaires il résulte qu'il n'y a dans le Poëme du Cid qu'une faible quantité de mots, un dixième, un huitième au plus, sur lesquels nous n'avons aucune revendication légitime à exercer, mais que le reste a été emprunté à la France, ou, en d'autres termes, que la presque totalité des mots, n'importe quelle en soit l'origine, avaient été employés chez nous avant de l'être en Espagne.“ Es liegt auf der Hand, dafs das Letztere zugegeben werden könne, ohne jedoch zu der Folgerung: „emprunté à la France“ im Entferntesten zu berechtigen.)! —

Noch ist dieser Einleitung ein „Anhang“ (Appendice) beigegeben, den Theil der sogenannten *Crónica rimada del Cid* im Original und Uebersetzung sammt kritischen Anmerkungen enthaltend, der vom Cid selbst handelt (von Vers 279 an). Hr. H. hat die Pariser Handschrift, die einzige die bisher von der Crónica rimada aufgefunden worden ist, nochmals sorgfältig verglichen und einige Lesefehler des ersten Herausgebers, Hrn. Prof. *Michel* (s. dessen editio princeps in dem Anzeigeblatt zu dem Bd. 116 der *Wiener Jahrb. d. Lit.*) berichtiget, auch mit Benutzung der Bemerkungen Dozy's und durch eigene Conjecturen den Text zu verbessern gesucht. Mit Berufung auf das Zeugnifs eines sehr erfahrenen Paläographen, des im Departement der

Handschriften der k. Bibliothek zu Paris angestellten Hrn. Claude, bestimmt er als das Alter der Handschrift das Ende des 14. oder den Anfang des 15. Jahrhunderts. Doch nimmt auch er eine bedeutend frühere Abfassungszeit der Reimchronik an, etwa zu Ende des 12. Jahrh., nur um 20 oder 30 Jahre später als das Poema. Bekanntlich hat eine so gewichtige Autorität wie Dozy nicht nur die Abfassung des Poema bis zum Anfang des 13. Jahrh. herabgerückt, sondern auch die der Crónica rimada bedeutend früher als die des Poema angesetzt. Gegen den Hauptgrund Dozy's für die *Priorität* der Crónica: dafs der Rhythmus im Poema „schon weniger barbarisch und mehr harmonisch" (moins barbare et plus harmonieux), d. i. also *kunstmäfsiger* sei, als der in der Crónica, bemerkt Hr. H. mit Recht: diese relative Vollkommenheit des Rhythmus sei wohl ein Beweis für die gröfsere Gewandtheit des Dichters (des Poema), aber keineswegs *gegen* das Alter seines Werkes; so sei, um nur ein ähnliches Beispiel aus der Literatur des Mittelalters anzuführen, der Rhythmus im (provenzalischen) Gedichte über Boethius ohne Vergleich viel harmonischer als der im (provenzalischen) Gérard de Roussillon; und doch sei das erstere dieser beiden Werke bei weitem älter als das zweite, ja fast um ein Jahrhundert älter. Hingegen scheinen Hrn. H. für die *Priorität des Poema* die beiden nachstehenden Gründe entscheidend zu sein: 1) dafs das Poema die letzten Jahre und den Tod des Cid zum Gegenstande habe, die Crónica aber dessen erste Unternehmungen; es sei daher höchst wahrscheinlich, dafs *der* Dichter, welcher sich an die eigentlich historische Epoche des Cid gehalten habe, der *ältere* sei, und dafs dem jüngeren dann nichts übrig geblieben sei, als die mehr oder minder unbeglaubigten Sagen von dessen Jugendperiode zu bearbeiten. 2) Noch entscheidender sei die Bemerkung, dafs in dem Poema der Chevalerie nur noch auf eine höchst vage Weise gedacht sei, während viele Stellen der Crónica deren Vertrautheit mit den Sitten und Gebräuchen des Ritterthums und zwar schon in seinem ausgebildeteren Zustande bewiesen.

Uns scheinen zwar die Gründe des Hrn. H. nicht so entscheidend (décisives), als er meint; namentlich nicht der erstere; denn — abgesehen von der so vielen Zufälligkeiten unterworfenen Wahl des Gegenstandes — hat Hr. H. wohl nicht in Anschlag gebracht, dafs beide Gedichte nur *Bruchstücke* sind, dafs dem Poema der Anfang fehlt, und von der Crónica *nur* der An-

fang sich erhalten hat. Aber auch in Bezug auf das Ritterthum — eben weil der erhaltene Theil der Crónica die abenteuerlich-chevalereske Jugendperiode des Cid zum Gegenstande hat, hatte sie auch viel mehr Veranlassung, von den Einrichtungen und Gebräuchen des Ritterthums Erwähnung zu thun, während die von dem Poema behandelte mehr historische Partie auch mehr auf dem realen Boden des positiven, speciell castilischen Lebens sich bewegt.

Dennoch möchten auch wir uns für die Ansicht Hrn. H.'s, die *Priorität des Poema*, aussprechen. Dieses trägt nämlich durchaus das Gepräge eines einheitlichen, in bestimmter Absicht verfafsten, und daher *kunstmäfsigen*, d. h. aus dem Principe der Kunstpoesie hervorgegangenen Werks und gehört in seiner *Totalität*, d. i. in der Auffassung, Darstellung, Färbung, in Ton, Versification und Sprache wenigstens dem Ende des 12. Jahrh. an. Die Crónica rimada aber entspricht in der That diesem ihr gegebenen Titel: sie ist eben *nur* eine Chronik, theils noch in Prosa, theils in allerdings noch sehr rohen, jedoch Rhythmus und Reim (d. i. unvollkommenen, assonanzartige Bindung) unverkennbar anstrebenden Langzeilen; in diesen finden sich Bruchstücke *kaum überarbeiteter älterer* Volkslieder (Romanzen), und daher nicht nur eine noch gröfsere Ungleichmäfsigkeit des Rhythmus, sondern auch der Sprachformen; denn während diese Bruchstücke durch ihren schärfer ausgeprägten und volksthümlicheren Rhythmus und ihre älteren Sprachformen auf eine frühere Zeit zurückweisen, gehört doch die Sprache *im Ganzen* einer viel *späteren* an[1]); wir möchten also diese Chronik, wenigstens in der *vorliegenden* Form (im Falle man eine *vorausgegangene* Verbindung

---

[1]) *Duran*, der hier wohl der competenteste Richter ist, sagt davon (Rom. gen. 2. ed. Tomo II. p. 648): „El lenguaje de esta (Crónica rimada), tal cual la conocemos, no desdice en general dél del siglo XV., si bien hay en ella algunas palabras, y aun fragmentos, cuya redaccion parece anterior, lo cual puede proceder acaso de que en efecto existió en mas antigua forma (por ejemplo, en romances tradicionales)" .... Und (p. 649): „Si comparamos la *Crónica rimada* con el *Poema del Cid*, considerándolos como documentos de la historia del arte por su versificacion, su lenguaje y su redaccion; y si suponemos que lo ménos imperfecto y mas culto es posterior á lo mas rudo é inartificioso, desde luego se dirá que el *Poema* es mas moderno que la *Cronica*, porque es muy superior á esta bajo todos los insinuados aspectos. Pero si se atiende al uso de palabras viejas y mas próximas al orígen de la lengua, nos inclinaremos á considerar el *Poema* como mas antiguo, porque exige un copioso glosario para comprenderse, cuando la *Crónica* apénas ninguno necesita".

gröfserer Partien in einem *Cid-Gedichte* annehmen wollte), für eine kaum viel ältere Compilation halten als die *Crónica general*, von der sie sich nur noch darin unterscheidet, dafs sie die älteren poetischen Bruchstücke noch unversehrbar erhalten, noch nicht in Prosa aufgelöst, sondern vielmehr durch analoge Formen zu verbinden gesucht hat (öfter aber lösen sich diese Bindungsglieder in ganz unrhythmische, *reine Prosa* auf, so dafs die Kritiker, die durchaus ein einheitliches Gedicht darin sehen wollten, sie für Interpolationen und Glossen erklären mufsten! —); wobei dem (oder den) Diaskeuasten sogar das Poema zum Muster gedient haben könnte, das aber, eben weil *kein eigentlicher Kunstdichter* der Verfasser der Crónica war, nicht einmal von ihr erreicht worden ist. So scheint uns, und zwar aus dem Vergleiche des *formellen Charakters im Ganzen*, die Priorität des Poema sich unbezweifelt zu ergeben. Wir haben aber diesen Punkt ausführlicher besprochen, nicht nur weil es wichtig ist, das Verhältnifs zwei der ältesten Denkmäler der castilischen Sprache und Poesie zu einander zu präcisiren, sondern auch weil sich daraus folgenreiche Consequenzen für die genetisch verschiedene Auffassung und Darstellung des Charakters des Cid und des darin personificirten Nationalbewufstseins ergeben. Uebrigens wird, wie wir vernehmen, ein so gelehrter nationaler Kritiker wie Hr. Amador de los Rios die Resultate seiner speciellen Untersuchungen über die Crónica rimada nächstens bekannt machen. Und gewifs ist sie einer solchen Untersuchung in mehr als einer Hinsicht würdig; denn wir können keineswegs mit dem Urtheile H.'s über den literarischen Werth derselben übereinstimmen, der sich darüber mit einer wohl von beleidigter Nationaleitelkeit inspirirten Schroffheit also ausspricht: „Quant à la valeur, soit historique, soit littéraire, de la *Crónica rimada*, il est difficile de se figurer rien d'aussi misérable“. Aus dem was wir bisher darüber gesagt haben, geht wohl zur Genüge hervor, dafs auch wir sie nicht für ein Werk von bedeutendem ästhetischen Interesse, weder für ein eigentlich kunstmäfsiges noch überhaupt für ein Product dichterischer Inspiration halten, sondern für die noch sehr rohe Compilation eines in technisch-formeller Hinsicht ungeübten Diaskeuasten und unbeholfenen Verschmelzers volksthümlicher und fremdländischer Formen; aber was sie an ästhetischem Werthe verliert, gewinnt sie eben dadurch an literarischem und historischem, eben durch die kunstlose, wenig überarbeitete Aneinanderreihung viel *älterer volksmäfsiger* Traditio-

nen, so dafs deren ursprüngliche Elemente nicht nur dem Stoffe und der Form [1]), sondern auch dem Geiste der Auffassung und Darstellung nach sich noch hinlänglich erkennbar erhalten haben. So ist sie nicht nur für die Geschichte der castilischen Volkspoesie ein kostbares Document, sondern auch ein sehr berücksichtigungswerthes historisches Zeugnifs für die Auffassung und Darstellung des Charakters des Nationalhelden im Geiste einer bestimmten Zeit und social-politischen Stellung; denn wir haben schon früher bemerkt, dafs der Cid der Crónica rimada eben der Repräsentant der alten, unabhängigen Rica-hombria *vor* ihrer Demüthigung durch die Realeza ist; dafs in *den* Romanzen die von *diesem* Volke ausgingen, auch *dessen* Geist noch fortgelebt hat; diese aber, von den späteren *so* heterogenen Romanzen, dafs man an ihrem Alter und ihrer Aechtheit gezweifelt hat (wie z. B. Duran selbst), *nun* in jenen in der Crónica erhaltenen Bruchstücken nicht nur eine stoffliche und geistige, sondern oft noch eine wörtliche Bestätigung erhalten haben (s. *Primavera y Flor* de rom. no. 29, 30, 33, 52). Natürlich war der Geist, der sich darin ausspricht, ein trotzig unabhängiger, selbst dem Königthum gegenüber, noch mehr den von ihm begünstigten *Fremden*, und den *Franzosen* namentlich; daher *diesen* jene Traditionen eben nicht sehr schmeicheln; daher aber auch das wegwerfende Urtheil des Hrn. H., der mit fast komischer Indignation seinem von der „miserablen“ Crónica beleidigten Nationalstolze also Luft macht: „Enfin, et c'est ce que nous lui (dem Verf. der Crónica) pardonnerons encore moins, il a follement rapporté ou peut-être, même, sottement imaginé (keineswegs; s. die oben angeführten Romanzen) des contes absurdes relatifs à de prétendues guerres qui n'ont jamais eu lieu entre l'Espagne et la France, et il devient par là, dans la littérature espagnole, le plus ancien représentant des préjugés anti-français qui ont causé tant de maux aux deux pays“ (!!). —

---

[1]) „Mucha parte de la *Crónica rimada* puede considerarse como una coleccion de romances descompuestos y mal zurcidos (*Duran*, l. c. p. 663“). Wenn aber *Duran*, ebenda, aus dem Verse 547: „De qual disen Benavente, segunt dise en el *romance*“, zu folgern glaubt, dafs hier auf eine „*Romanze*“, d. i. im Sinne eines *Volksliedes*, der Chronist sich berufe, so möchten wir, auch wenn dieser Vers nicht, wie *Dozy* (l. c. p. 625) will, eine Interpolation oder Glosse ist, ihm zu bedenken geben, dafs *romance* hier wohl nur in dem Sinne von: „*im Romanischen*“, d. i. in der Vulgärsprache, zu nehmen sei. Vgl. *F. Wolf*, Studien, S. 401.

Wir müssen es natürlich der *philologischen* Kritik überlassen, das *Einzelne* der Ausgabe selbst zu prüfen und mit dem Herausgeber darüber zu rechten; doch können wir das Zeugnifs ihm nicht versagen, dafs er im Ganzen, in Hinsicht auf kritische Feststellung des Textes der beiden Cid-Gedichte, eine treue und verständliche Uebersetzung und die nöthigen sach- und spracherläuternden Beigaben sehr Anerkennenswerthes geleistet und gewissenhaften Fleifs und ausgebreitete Gelehrsamkeit bewiesen hat. Auch die äufsere Ausstattung von Seite der kaiserlichen Druckerei ist eine sehr splendide und so wichtiger Denkmäler würdige.

Ferdinand Wolf.

Nouvelles Françaises en prose, du XIVe siècle, publiées d'après les manuscrits avec une Introduction et des Notes par M. M. *L. Molant* et *G. d'Héricault.* Paris, Jannet (Bibl. Elzév.). 1858.

La principale de ces Nouvelles, celle qui occupe à elle seule plus des deux tiers du volume que viennent de publier M. M. Molant et d'Héricault est une traduction du *Filostrato* de Boccace exécutée vers la fin du XIVe siècle par le sénéchal d'Anjou, Pierre de Beauvau. Calchas et Diomède, Troïlus et Briséis en sont les héros. Ce sont là des noms bien connus et qui pourraient faire croire que le poëte Florentin a pris pour sujet quelque épisode de l'Iliade. Il n'en est rien pourtant. Dans le Filostrato, Calchas est un évêque de Troie qui, prévoyant la chûte de sa ville natale, est passé à l'ennemi. Troïlus, ce frêle adolescent qui tombe sans résistance sous la lance du fils de Pélée, est devenu un guerrier redoutable, sur lequel Hector lui-même ne l'emporte ni en courage ni en vigueur. Briséis enfin n'est plus une captive enlevée de Lyrnesse par Achille vainqueur, c'est une dame troyenne dont les inconstantes amours remplissent tout le poëme: elle est la fille de Calchas, elle a pour premier amant Troïlus, et devient la maîtresse de Diomède, quand, réclamée par son père, elle est obligée de l'aller rejoindre au camp des

Grecs. Cette fable si peu en harmonie avec nos idées classiques n'a point été inventée par Boccace; il l'a puisée dans un conteur français, dans Benoit de Ste More qui sans doute lui-même avait eu des modèles. Retrouver ces devanciers du vieux trouvère, renouer la chaîne brisée des traditions, remonter jusqu'à Homère en passant par les mythographes de la décadence, par les rhéteurs Alexandrins, par les tragiques grecs, puis redescendre jusqu'à Dryden en étudiant le *Troïlus et Creseide* de Chaucer et le *Troïlus et Cressida* de Shakespear, suivre enfin les personnages de la légende pendant près de trois mille ans, en constatant les modifications apportées par chaque époque, par chaque écrivain à leur physionomie primitive, telle était la vaste et difficile tâche que s'étaient imposée dans leur Introduction M. M. Molant et d'Héricault, et qu'ils ont remplie, sinon d'une manière complète, du moins avec talent et avec bonheur.

Ils ont recueilli d'abord avec le plus grand soin tous les passages des auteurs anciens où il est question de Troïlus; ils ont relevé minutieusement toutes les indications fournies sur ce personnage par Homère, par Phrynicus et par Sophocle, par Horace, par Virgile et par Senèque, et cette partie de leur étude est on ne peut plus consciencieuse. Briséis a été ensuite l'objet d'un travail analogue, mais ici plus d'un point intéressant nous paraît avoir été laissé dans l'ombre. Ils auraient pu, ce nous semble, sans sortir de leur sujet, esquisser d'après Homère le portrait de Briséis, faire voir le rôle important qu'elle joue dans son épopée dont elle est, plutôt qu' Hélène, la véritable héroïne, montrer enfin comment elle se trouvait ainsi désignée par le chantre même de l'Iliade à l'attention des poëtes et des romanciers à venir. Aussi le nom de Briséis a-t-il été depuis répété bien des fois chez les Grecs et chez les Latins. Il a été redit par Horace et par Properce, par Tibulle et par Stace, par Ovide surtout, celui de tous les auteurs anciens qui fut le plus populaire du XIIe au XVe siècle. Tout le monde connait cette lettre si spirituellement et, il faut le dire, si subtilement sentimentale qu'il fait adresser à Achille par sa captive retenue alors sous la tente d'Agamemnon; eh bien! cette épître se trouve traduite dans un Manuscrit du XVe siècle (Arsenal 253) entre la ***Destruction de Troie*** par Guido Columna, et le poëme même qui nous occupe en ce moment, le *Filostrato* de Boccace. C'est une coïncidence remarquable et qui, peut-être, n'est pas due uniquement au hasard. Mais si le poëte de Sulmone a contribué, comme

nous n'en doutons pas, à répandre sur Briséis pendant tout le moyen-âge une sorte d'éclat romanesque; nous reconnaissons avec M. M. Molant et d'Héricault que Darès est le premier qui ait donné à cette antique héroïne la physionomie qu'elle gardera désormais dans Benoit de Ste More, dans Boccace, dans Chaucer et dans Shakespear. A partir de ce prétendu historien elle s'appellera Briséida; elle sera bien faite, blanche et blonde, elle aura les *sourcils joints* (*supercilia juncta*): ces petits détails seront reproduits fidèlement par tous les poëtes que je viens de nommer, de même qu'ils répèteront presque tous après le Pseudo-Phrygien que Troïlus était un robuste guerrier, que Diomède avait les épaules carrées, et qu' Hector bégayait. Darès serait donc leur source commune, l'inspirateur du plus ancien d'entre eux, du trouvère Anglo-Normand; malheureusement dans son oeuvre écourtée il n'est nulle part question d'une intrigue amoureuse entre Briséida et le fils de Priam. M. M. Molant et d'Héricault ont compulsé les plus anciens manuscrits que nous en possédions, sans en trouver un seul qui fut plus développé que le texte depuis long-temps imprimé, et ils se sont décidés, à regret (rendons leur cette justice) à attribuer à Benoit de Ste More un mérite d'invention dont jusque-là ils ne l'avaient pas cru capable. Pour nous, malgré l'inutilité de leurs savantes recherches, nous sommes plus disposés à croire que le *De Excidio Trojæ* que nous avons maintenant, n'est qu'un abrégé d'un ouvrage plus considérable existant encore au moyen-âge. Ce Guido Columna dont nous, parlions tout-à-l'heure, ce juge de Messine qui écrivit en 1287 une histoire de la Destruction de Troie s'exprime à cet égard d'une manière assez catégorique: „Quanquam autem hos libellos quidam Romanus, Cornelius nomine, Salustii magni nepos, in latinam linguam transferre curaverit, tamen, *dum laboraret nimium esse brevis, particularia historiae ipsius prae nimia brevitate indecenter omisit*"; et ailleurs: „In hoc loco Dares praesenti operi finem fecit, *sicut et Cornelius*; reliqua ergo sunt de libro Ditis". Il avait donc entre les mains le texte original et la traduction latine du faux Cornelius, puisqu'il les distingue et qu'il les compare. Son témoignage est formel et il nous semble confirmé par l'examen du Dares actuellement existant: cet ouvrage n'est qu'une suite de phrases courtes et décousues jetées les unes au bout des autres à peu près comme les titres d'une table des chapitres. Deux ou trois paragraphes seulement sont plus convenablement développés, ceux où sont décrits les princi-

paux personnages. Pourquoi ces longues peintures si peu en proportion avec le reste du livre? Pourquoi ces descriptions si détaillées de héros dont les exploits seront si brièvement racontés? Pourquoi surtout ce minutieux portrait d'une Briséis *dont il ne sera plus une seule fois question?* Il nous semble que la main d'un maladroit abréviateur ne pouvait se trahir plus grossièrement.

Mais il nous faut laisser ce difficile et curieux problème littéraire pour revenir au *Roman de Troïlus.* Les éditeurs ont étudié avec attention le caractère de Briséida, tel qu'il a été peint successivement par Benoit, par Boccace et par Chaucer; ils ont saisi et signalé avec finesse les points de vue divers où se sont placés les trois poëtes. „La Briséida du trouvère est faible, elle tombe aisément, mais elle se relève sans une souillure indélébile; elle se livre simplement, naïvement .... mais son coeur n'est pas corrompu et elle est capable de revenir à une vie meilleure. — L'Italienne est moins grossière, plus coquette, plus gracieuse, plus persuadée de la valeur de sa personne, mais plus corrompue et plus corruptrice ..." N'était-ce pas ici le lieu de faire remarquer que l'héroïne de Benoit est une jeune fille, tandis que celle de Boccace est une veuve, ce qui explique sa supériorité dans l'art de la coquetterie et de la dissimulation: nous sommes étonnés que cette différence ait échappé à nos ingénieux critiques. „Dans Benoit de Ste More, poursuivent-ils, Briséida était encore un peu *serve*; Boccace en fit une courtisane, Chaucer lui prêta plus de dignité, il lui donna quelque ressemblance avec une lady ..." Tout cela nous semble parfaitement juste; nous regretterons seulement que l'on n'ait pas poussé le parallèle un peu plus loin et suivi le caractère de l'héroïne de l'autre côté du Rhin, chez ces poëtes germaniques célèbres par leur chevaleresque galanterie et leur culte respectueux pour les dames: Herbort de Fritzlar et Konrad de Würtzburg auraient prêté matière à une piquante comparaison.

Il eût été bon aussi, croyons-nous, d'examiner si le Filostrato de Boccace a été l'unique modèle de Chaucer. Plus d'un détail de son poëme nous semble évidemment emprunté à Benoit ou a quelque traducteur anglais de notre trouvère. Shakespear aussi a puisé directement ou indirectement à cette source antique: il y a dans son drame plusieurs incidents que ni l'un ni l'autre de ses devanciers ne lui ont fournis et que nous retrouvons dans le *Roman de Troie.*

Qu'il nous soit permis enfin de réclamer en faveur de Dryden que les éditeurs du *Livre de Troïlus* nous paraissent avoir traité avec un peu trop de hauteur. La tragédie dans laquelle il a essayé de réhabiliter Briséida n'est sans doute pas un chef-d'oeuvre; mais elle était peut-être indigne d'un sérieux examen; elle méritait mieux en tout cas, *toute classique qu'elle soit*, que la dédaigneuse épigramme qu'ils lui ont lancée à la fin de cette phrase: „Nous avons recherché tous les incidents de cette histoire, depuis l'Iliade .... jusqu'à la fin du XVIIe siècle, où le jeune héros troyen *n'échappe qu'à grand' peine à la tragédie classique*". Intr. p. XLVI.

En somme l'étude que M. M. Molant et d'Héricault viennent de nous donner sur la légende du Filostrate est savante et spirituelle; et si elle n'est pas absolument complète, comme nous croyons l'avoir montré, elle laisse du moins bien peu à faire aux successeurs qu'ils ont la modestie de se prédire. Ils ont établi leur texte sur le Ms. de la Bibliothèque Impériale 7546 „quoiqu'il fût incomplet" parce qu'il leur a semblé „plus rapproché du manuscrit princeps, et qu'il est le seul qui ait conservé à nos personnages les noms traditionnels de Troïlus et Briséida". Ils auraient trouvé le même avantage, avec une version plus complète, dans le Ms. 253. B. L. de l'Arsenal: la traduction de Pierre de Beauvau commence au feuillet 101. Nous sommes surpris que des investigateurs aussi habiles aient ignoré cette source précieuse. Nous les remercierons en revanche de nous avoir fait connaître les deux petites Nouvelles qu'ils ont ajoutées au Troïlus: *L'ystoire d'Asseneth* et celle de *Foulques Fitz Warin*. Moins intéressantes 'pour le fond, elles sont très curieuses pour la forme, et remplissent parfaitement le but qu'ils se sont proposé de nous offrir des spécimens divers de la langue française du XIVe siècle.

Alexandre Peÿ.

Etudes historiques sur les Clercs de la Bazoche, suivies de pièces justificatives par *Adolphe Fabre*, licencié en droit, président de la chambre des avoués de Vienne. Paris, Potier. 1856. (XXXII, 414 Seiten, 8.)

Welche bedeutende Stelle in der Geschichte des mittelalterlichen Theaters Frankreichs die Schreiber der Bazoche einneh-

men, ist bekannt. Aber die Kenntnifs von dieser Körperschaft, sowohl nach ihrer politischen, als nach ihrer ästhetischen Seite, war bisher eine theils sehr oberflächliche, theils sehr mangelhafte. Es verdiente der Gegenstand daher in hohem Grade, in einer Monographie ausführlich und gründlich behandelt zu werden. Hr. Fabre hat durch eine solche Behandlung sowohl die Literar- als die Rechts-Geschichte sich verpflichtet. Die letztere vielleicht in noch gröfserem Mafse; denn, obwohl sich seine historischen Studien in derselben Ausdehnung und mit gleicher Sorgfalt über die national-literarische und theatralische Bedeutung dieser Körperschaft, als über ihre juristische verbreiten, hat er doch in dieser Richtung noch mehr als in jener *erreicht*: die Lücken und Mängel nämlich, die wir trotz so vielen interessanten und bedeutenden Resultaten doch hier und da zu beklagen haben, treffen jene gerade vorzugsweise. Daran war aber der doppelte Umstand Schuld, dafs die Quellen, soweit sie zu Tage gefördert, dort eben weniger ausreichen, und dafs der Verf. in dieser Sphäre nothwendig geringere *allgemeine* Kenntnisse besitzen mufste, als in der seiner Berufswissenschaft, in welcher er, wie schon seine Titel zeigen, sich sogar besonders ausgezeichnet hat.

Die wichtigsten Resultate dieser „Studien" wollen wir im Folgenden nun im Zusammenhange darlegen, indem wir jedoch das bereits Bekannte nur soweit es dieser Zusammenhang eben erfordert, berühren.

Die Entstehung der Bazoche datirt von den ersten Jahrzehnten des XIV. Jahrh., aus jener Zeit, wo in Folge der Organisation des Pariser Parlaments unter Philipp dem Schönen die Geschäfte der Procuratoren so zunahmen, dafs sie mehr und mehr der Unterstützung von Gehülfen bedurften, die sie dann in den juristischen Studiosen fanden — clerici —, welche sich der Procuratur später selber widmen wollten. Indem dieselben auf dem Büreau eines Procurators arbeiteten, als Lehrlinge gleichsam in sein Geschäft eintretend, erwarben sie sich die nöthige praktische Ausbildung. Diese *clercs*, im Dienste der Parlamentsprocuratoren, schlossen sich damals nun, wo — was Hr. Fabre nicht hervorhebt — durch die Aufnahme der Rechts*wissenschaft* in das Recht des Landes zugleich mit dem Bedürfnifs an Rechtsgelehrten auch der Andrang zu dieser Laufbahn sehr sich vermehrt hatte, zu einer Korporation zusammen, welche von dem Königthum mit bedeutenden Rechten begnadigt wurde. Diese Körper-

schaft führte den seltsamen Titel „Königreich Bazoche“. Königreich nannte sie sich bekanntlich, weil ihr Oberhaupt den Titel König (Roi) führte, eine Bezeichnung, der man indefs gar nicht selten in Frankreich bei Vorständen der verschiedensten Körperschaften während des Mittelalters begegnet, wie es denn einen Roi des Merciers, Barbiers, Archers u. s. w., ja einen Roi des Ribauds gab. Es verband sich mit diesem Titel zunächst gar kein Nebensinn, weder der eines besondern Glanzes, noch ein ironisch-humoristischer etwa, wie man nicht selten angenommen hat, eine Annahme die unter Andern *Warnkönig* verleitet zu haben scheint, die ersten Anfänge der Korporation in einem geselligen Scherze zu suchen. Aber durch die weitere Organisation der Körperschaft bekam der Titel ihres Hauptes eine aufsergewöhnliche Bedeutung. In Folge nämlich ihrer privilegirten Gerichtsbarkeit, die sie als juristische Korporation durchaus selber ausübte, bildete sie allerdings einen kleinen Staat für sich, und konnte also nun den Titel *Königreich* in voller Wahrheit führen. — Ueber die Ableitung des Wortes *Bazoche* sind die mannigfachsten Conjecturen gemacht worden, deren Zahl auch der Hr. Verf. zu vermehren unternommen hat, wie uns scheint, aber nicht mit Glück. Er glaubt das Wort aus einer Zusammensetzung der beiden griechischen *βάζειν* und *οἶκος* entstanden: und doch gibt er an, dafs für die *gewöhnliche* Herleitung von *Basilica* nicht blofs das spreche, dafs das Parlamentsgebäude, wo ohne Zweifel auch der Sitz der Bazoche, lange Zeit ein königlicher Palast war, sondern der Umstand auch, dafs auch 27 Gemeinden in Frankreich selbst noch heute den Namen Bazoche — in der verschiedensten orthographischen Form allerdings, aber auch mit der wichtigen Variation *Bazoque* — führen, welche in den lateinischen Urkunden „Basilica“ genannt werden; so dafs aller Wahrscheinlichkeit nach sie ihren Namen davon erhalten haben, dafs auf ihrem Territorium ein Justizgebäude sich befand. Gegen die Herleitung des Verf. aber spricht allein schon, dafs solche Wortbildungen aus dem *Griechischen unmittelbar* in jenen Zeiten gar nicht üblich waren; die Kenntnifs dieser Sprache war dafür damals viel zu wenig verbreitet. Stammte das Wort aus dem XVI. Jahrh., dann könnte erst die Conjectur des Verf. überhaupt in Betracht gezogen werden.

Das wichtigste Privilegium der Bazoche, welches gewissermafsen ihre Existenz garantirte, war, dafs sie allein das *Admittatur* zur Procuratur des Parlaments besafs. Niemand konnte

zu der letztern zugelassen werden, welcher nicht durch ein Certificat der Bazoche nachwies, dafs er eine vorgeschriebene Zeit — im Anfang 4, später 10 Jahre — ihr Mitglied gewesen war. Ueber die Gerichtsbarkeit der Bazoche und ihre Beamten, welche, einen Kanzler an der Spitze, ein Parlament in Diminutivform darstellten, verbreitet sich der Verf. ausführlich, soweit es nur die erhaltnen Aktenstücke erlauben, die aber, zumal aus älterer Zeit, spärlich sind, wahrscheinlich in Folge des Parlamentsbrandes; selbst die Statuten haben sich nur in der im Jahre 1586 durch das Parlament reformirten Gestalt erhalten — welche Urkunde vom Verf. auch im Anhang gegeben ist. Auf dieses rein juristische Gebiet aber haben wir hier keine Veranlassung ihm weiter zu folgen.

Nach dem Vorbild des Königreichs bildeten sich auch in den Provinzen, an den bedeutenderen Gerichtssitzen mindestens, Bazoches; in Paris selbst bestand neben dem Königreich noch die Bazoche des Châtelet, die sich sogar als Korporation des älteren Ursprungs rühmte. Nichts desto weniger war sie, gleich allen der Provinzen, der Pariser Parlamentsbazoche untergeordnet, die für alle andere die Appellationsinstanz bildete. Die Bazoche des Châtelet, an deren Spitze ein Prévôt stand, war aber aus den Clercs der Notare, Commissäre und der Procuratoren des Châtelet — der Untergerichtsanwälte könnte man sagen — gebildet. Die Provinzialbazoches dagegen pflegten aus *sämmtlichen* Clercs der betreffenden Stadt zu bestehen. Ihre Einrichtungen und Feierlichkeiten, obwohl im Grofsen und Ganzen denen des Pariser Königreichs analog, hatten doch im Einzelnen manches Eigenthümliche. In dieser Beziehung ist von besonderm Interesse ein auf eine Wahl des Vorstands (*princeps*) der Lyonner Bazoche verfafstes, alle dabei vorgegangnen Feierlichkeiten anmuthig beschreibendes lateinisches Gedicht aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., welches auch der Verf. im Anhang zugleich mit einer Uebersetzung vollständig mittheilt. Diese Provinzialbazoches sind in der Geschichte des französischen Theaters selten beachtet worden, und doch sind sie für die Verbreitung und Entwicklung der Moralitäten sowie der komischen Dramen des Mittelalters von nicht geringer Bedeutung. Auch der besondern Bazoche des Châtelet hat man sich öfters nicht erinnert, indem man vielmehr sie mit dem Königreich identificirte.

Fassen wir nunmehr der Bazoche theatralische und dramatische Wirksamkeit in's Auge. Die geschichtliche Entwickelung

derselben wird gewöhnlich besonders oberflächlich, oder verwirrt dargestellt. Hr. Fabre hat das Verdienst, ein paar für diese Entwicklung recht bedeutsame Punkte neu hervorgehoben und beleuchtet zu haben, namentlich den Einfluſs der juristischen Studien; aber eine vollständige, übersichtliche Entwicklungsgeschichte des Theaters der Bazoche gibt er nicht; auch fehlte ihm dafür allerdings eine tiefere Kenntniſs des mittelalterlichen Dramas und seiner Geschichte überhaupt, ein Mangel, der sich in einzelnen durchaus falschen allgemeinen Bemerkungen schon hinlänglich offenbart (z. B. „Le peuple se lassa *bientôt* des mystères comme trop sérieux“, oder „Les moralités ont précédé les *farces* (!) et sotties“). Ich will selbst nun den Versuch wagen, in einer kurzen Skizze den Entwicklungsgang jenes Theaters hier zu zeichnen, wie er sich auf Grund des vorliegenden Buches im Verein mit andern Studien mir darlegt.

Die dramatischen Spiele der Bazoche sind sicher so alt, als sie selber. Aus einer doppelten Quelle aber entsprangen sie — die eine allerdings jünger, als die andre: die ältere aber ist die Lust an Vermummungen, Verkleidungen und Maskenfreiheit an gewissen Festtagen heidnischen und christlichen Ursprungs, wo dergleichen von Alters her üblich war, eine Lust die vornehmlich in der Jugend, zumal der studirenden, im Mittelalter mannigfach sich offenbarte, in den Scholaren der Universität z. B. ebenso wie in den jungen Geistlichen. So findet denn auch von den drei regelmäſsigen Aufführungen der Bazoche eine um die Zeit des Festes der drei Könige — früher wahrscheinlich wohl *an* denselben — eine andre an dem des Maifestes der Bazoche statt (das indessen auch nicht, *soweit* unsre Nachrichten reichen, an dem *ersten* Tage des Monats, vielmehr gegen Ende desselben von dem Pariser Königreich gefeiert wurde, obgleich ohne Zweifel *ursprünglich* am Ersten[1])): man weiſs aber, wie üblich Mummenschanz, „momeries“, im Mittelalter zu diesen beiden Zeiten gerade war. Was das Fest der drei Könige noch insbesondere betrifft, so wurde dasselbe auch von den Studenten der Pariser Universität, und zwar durch Verkleidungen wie Schauspiele gefeiert, an dem Vorabend desselben aber ein Narrenkönig, *Rex fatuorum*, von ihnen gewählt (s. Bulaeus, u. a. Tom. V, p. 690 und 782 ff.). *Diese* Festfeier also, scheint es, nahm die Bazoche un-

[1]) So von andern Bazoches auch in späterer Zeit, z. B. von der Rouens. S. das *Requête en vers* derselben in der Bibl. de l'Ecole des Ch. I, 1, p. 101.

mittelbar aus dem akademischen Leben mit herüber, wie denn die Clercs ja aus den Universitätsscholaren hervorgingen. Aber warum sie das Maifest gerade, und zwar in so bevorzugter Weise, begingen, vermag ich nicht zu sagen. Diese Frage wäre noch zu beantworten: bisher hat man sie seltsamer Weise gar nicht einmal aufgeworfen.

Die andre Quelle des Ursprungs ihrer scenischen Spiele war eine der Bazoche mehr, ja wohl ganz eigenthümliche. Um das prozessualische Verfahren praktisch zu erlernen, wurden von den jungen Clercs fingirte Prozesse wie vor Gericht unter Beobachtung aller Formen verhandelt. Es ist bekannt, dafs damals, wie heute wieder, mündliches Verfahren bestand. Man wählte pikante Gegenstände, die dem jugendlichen Uebermuthe zusagten (dabei ist beachtenswerth, dafs nach den Statuten die Bazochiens unverheirathet sein mufsten). Man ging noch weiter und ergriff Scandalosa, die wirklich geschehen waren, aus der nächsten Gegenwart, und wo möglich aus dem Kreise der Bazochiens selber, wohl auch ihrer Procuratoren. Am Karneval wurde, gleichwie zur öffentlichen Prüfung in diesem Zweige der Studien, eine *cause solennelle* solcher Art, auch *cause grasse* genannt, vor dem Publikum plädirt, deren Gegenstand die Beamten der Bazoche schon nach Martini auswählten und aufgaben. Solche fingirte Gerichtsverhandlungen, in welchen der Witz und Humor mit der juristischen Casuistik sich vereinte, waren aber an sich schon kleine Komödien. Viele Farcen sind ja auch nichts weiter, als ein witziger Wettstreit über irgend ein anzügliches Thema. Diese fingirten Prozesse hatten übrigens in den schon lange an den Universitäten üblichen juristischen *Disputationen* ihre Vorläufer, die auch einen Einflufs auf die Dichtung, und schon im XIII. Jahrh., geltend machten: die Disputaisons der Trouvères haben sich offenbar nach ihnen gebildet. (Indessen können auf die letzteren auch schon die Disputationen der *Artisten*, zumal die *de quolibet*, von Einflufs gewesen sein.) Sammlungen von solchen Disputationen wurden auch, mehr oder weniger ausgeführt, schon im XII. Jahrh. von einzelnen Juristen herausgegeben (*Savigny*, Gesch. d. Röm. R. III, p. 570). Wie *diese* Werke aber als Hülfsmittel zur Ausbildung im Disputiren dienen sollten, so erschienen später denn andre mit der noch umfassenderen Tendenz, den ganzen Gang des Prozesses zu veranschaulichen. Sie bilden also ein vollkommenes Seitenstück zu den fingirten Gerichtsverhandlungen der Bazoche. Solchen Schriften einen besonderen Reiz zu verleihen,

machte man berühmte historische Personen zu Partheien erdichteter Rechtshändel, ja man ging noch weiter und nahm die Gegenstände wie die Personen des Prozesses aus der Bibel. So schrieb der berühmte italienische Jurist Bartolus — in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. — einen *processum et tractatum quaestionis ventilatae coram Domino Jesu Christo inter Mariam advocatam Humani Generis ex una parte et Diabolum ex alia parte.* Wir sehen da, wie bald dis Jurisprudenz in dieser Sphäre in das Gebiet der Dichtung hinübergriff; und, was hier von noch gröfserer Wichtigkeit für uns ist, wie sie sogleich dann die *allegorische* Form zu Hülfe nimmt: finden wir doch das *Humanum genus* speziell als Hauptbelden der Moralitäten, und unter diesem Namen selbst vornehmlich in England, wieder.

Aus dem Dargelegten erhellt zugleich, dafs die Bazochiens *zuerst* gewifs *Farcen* spielten [1]). Auf die prozessualische Natur vieler habe ich schon oben hingewiesen; die bedeutendste unter allen erhaltnen, die sich bereits zum Charakter der Komödie erhebt, die des Pathelin hat sogar einen Prozefs selber zum Gegenstand. Dafs diese Farcen oft satirisch persönlicher Natur waren, ihnen wirkliche Thatsachen zu Grunde lagen, oder doch ihre Helden nach dem Leben conterfeit erschienen, läfst sich auch nach dem Gesagten schon erwarten. Hr. Fabre sucht dies selbst von dem Pathelin, und meines Wissens zuerst, nachzuweisen — wie mir scheint, nicht mit Unrecht. — Als nun aber der Geschmack an der Allegorie sich entwickelte und zumal in Folge der grofsen Wirkung des Romans von der Rose im XIV. Jahrh. eine Modeherrschaft gewann, ergriff er auch die Farce, und so verwandelte sich dieselbe in die Sottie; obschon darum nicht die Farce

---

[1]) Soweit als Hr. *Magnin* — in seiner unlängst im Journ. des Sav. erschienenen Anzeige des Ancien théâtre français — möchte ich aber nicht gehen, zu behaupten, dafs auch der Name *farce* als Bezeichnung komischer Stücke erst durch die Bazoche aufgekommen sei. Ueberhaupt bedaure ich, vielen in jenem Artikel ausgesprochenen Ansichten, wie diese meine Anzeige erweist, nicht beipflichten zu können; es finden sich dort u. A. gar kühne Behauptungen, für welche der Beweis noch zu liefern wäre, z. B. „Les Bazochiens reçurent du Prince des Sots le droit de jouer des moralités et des sotties, et lui concédèrent en retour l'autorisation de représenter des farces". Wäre dieser Satz, der auch der herkömmlichen Ansicht ganz entgegentritt, richtig, so müfsten die Enfans s. s. die Moralitäten zuerst auf die Bühne gebracht, und andrerseits die Bazoche ein *Privileg* auf das Spiel der Farcen gehabt haben! Die eine Behauptung wie die andre widerstreitet aber der *Natur der Dinge* allein schon der Art, dafs sie, um Glauben finden zu können, gar sehr unanfechtbarer *urkundlicher* Beweise bedürfen.

als solche verschwand. Die allegorisch-satirische Posse — und dies verstehn wir hier unter Sottie, als dramatischer Gattung — ist gewifs in ihren ersten Anfängen der Moralität vorausgegangen, wenn sie auch später erst als diese, und dann unter dem Einflufs derselben *vollkommen* sich entwickelt hat (sowie sie z. B. in der berühmten *de l'Ancien Monde* erscheint). Die Sottie aber entsprang in dem Kreise der wissenschaftlich gebildeten Jugend, in dem der Scholaren und der Bazochiens; denn die Allegorie selbst war ja ein Product der Gelehrsamkeit, von Beginn erscheint sie mit der Didaxis im Bunde. Die Bazochiens aber spielten ihre Farcen und Sotties lange Zeit, wenigstens das XIV. Jahrh. hindurch, nur privatim (d. h. in einem engern Kreise, wo nicht jedermann den Eintritt fordern konnte), wie andre Korporationen, wie die Scholaren der Universität z. B. und die Zünfte (letztere die Miracles ihrer Schutzheiligen) durch das ganze Mittelalter in Frankreich es thaten. Erst die Begründung nämlich des ständigen Theaters der Passionsbrüder veranlafste, so scheint es, die Bazoche auch öffentlich zu spielen. Die Mysterien hatten einen grofsen Zulauf; der Beifall, den die Passionsbrüder ernteten, forderte heraus; ob die Bazochiens auch ein Eintrittsgeld erhoben? Nun hatten die Passionsbrüder ein Privileg auf das Spiel der Mysterien; ohnehin mufste das rein geistliche Schauspiel der Bazoche fern liegen; wollte diese also mit jenen auch auf dem Gebiete des ernsten Dramas wetteifern, und den wenigstens durch ihre Gröfse, die Mannigfaltigkeit der Handlung und Scenerie, und durch den Pomp der Ausstattung sowie die Künstlichkeit der Maschinerie imponirenden Stücken nicht blofs mit dem Witze ihrer kleinen Possen gegenübertreten, zumal auch die Mysterien schon durch eingelegte Farcen und die Späfse der Teufel — selbst wenn noch der Narr in diesen Spielen fehlte — den Humor sich dienstbar machten: so erscheint es ganz natürlich, dafs die Bazochiens auf den Gedanken kamen, auch *ernste* allegorische Spiele neben den komischen dieser Art in Scene zu setzen, welche an der Stelle der Satire nun eine directe Moral zum Prinzip hatten, und statt in der Form der Farce in der des Mysteriums, soweit dies möglich, erschienen. In der That, wie die Sottie zur Farce, verhält sich die Moralité zum Mystère: jene ist das komische, diese das ernste mittelalterliche Schauspiel im Gewande der Allegorie und im Dienste der Moral.

Beide, Sottie und Moralité, gingen aber aus derselben Kunstrichtung hervor, die schon seit der Mitte des XIII. Jahrh., zu-

nächst indeſs auf dem Gebiete der epischen Dichtung und zwar in den verschiedenartigsten Productionen sich geltend gemacht hatte. Als seit dem XIV. Jahrh. die dramatische Poesie mehr und mehr in den Vordergrund tritt, den sie ganz im XV. Jahrh. einnimmt: erscheinen in ihr dann auch alle jene Gattungen und Arten der doctrinären, allegorisch moralisirenden Poesie wieder, die schon im XIII. Jahrh. innerhalb der *epischen* Darstellung sich entwickelt hatten, welche letztere sogar in einzelnen Gattungen, wie den Débats und Disputes, durch die dialogische Form bereits einen gewissen dramatischen Charakter hatte. So haben auch die Moralitäten ihre epischen Vorgänger [1]), und diesen brauchte nur dramatische Form gegeben zu werden. Das allegorische Element aber betrat meines Erachtens, wie ich oben dargelegt, zuerst innerhalb der *Komödie*, in der Form der Sottie nämlich, die *Bühne*, und zunächst aller Wahrscheinlichkeit nach auch da nur in *einzelnen* allegorischen Figuren. Beispiele solcher Stücke besitzen wir ja. Auf dem Gebiete des Komischen, das zu allen Zeiten dem Dichter die gröſste Freiheit gewährte, wird jenes Element erst das *dramatische* Bürgerrecht gewissermaſsen sich erworben haben, ehe es im ernsten Schauspiel als Moralité vor dem Publikum hervorzutreten wagte. Auch muſste in den Kreisen, wo beide, die Moralité und die Sottie entsprangen — den der wissenschaftlich gebildeten *Jugend* — die letztere nothwendig am ehesten gedeihen. Auch die Studenten spielten ja vorzugsweise Sotties, und im XV. Jahrh. wie im XVI. noch (s. meine Entwicklungsgesch. der franz. Trag. p. 89, und die dort gegebnen Citate). Sie waren zugleich, wie schon ihr Name anzeigt, das Drama *κατ' ἐξοχήν* der Pariser Narrengesellschaft, der Enfans sans souci. Aeltere Geschichtschreiber des französischen Dramas, wie die Gebrüder Parfait, behaupten sogar, daſs letztere ein Privileg auf das Spiel der Sotties hatten, und erst contractlich der Bazoche diese zu spielen erlaubten, wohingegen die Bazoche ihnen für die Darstellung der Moralités solche Erlaubniſs gewährte. Wenn dieser Vertrag wirklich documentirt ist, so zeugt er doch nicht etwa gegen meine obige Darlegung. Hatten die Enfans sans souci ein Privileg auf die Aufführung

---

[1]) Z. B. die noch im Manuscript befindliche Erzählung *le Songe du castel*, worin „die Idee eines von 7 Königen angegriffenen Schlosses ausgeführt ist, um den von den 7 Todsünden belagerten Menschen vorzustellen". Hist. litt. de France. XXIII. p. 260.

der Sotties und die Bazoche auf die der Moralités, ebenso wie die Passionsbrüder auf das Spiel der Mysterien, so bezog sich ein solches Privileg nur auf eine *öffentliche* Aufführung. Privatim, innerhalb ihres Kreises und unentgeltlich, konnten die verschiednen Korporationen natürlich spielen was sie Lust hatten. An eine solche Unterscheidung hat man seltsamer Weise häufig nicht gedacht, und daher so manche Mifsverständnisse. (Und doch ergibt sich dieselbe schon aus der Natur eines *Privilegs* von selbst, wenn es nicht auch die Art, wie die Passionsbrüder ihr Privileg erwarben, die uns ja bekannt ist, offen erwiese). Je näher aber die Beziehungen der Enfans zu der Bazoche sich überhaupt zeigten, desto mehr hat man ihr gegenseitiges Verhältnifs verwirrt. So weist Hr. Fabre, und ganz mit Recht, nach, dafs mehrere Bazochiens der Gesellschaft der Enfans angehörten, aber dies verleitet ihn sogleich im Verein mit einigen andern Gründen, die weil zu schwach documentirt wir hier übergehen, zu der Vermuthung, dafs die Enfans die *troupe comique* der *Clercs du Châtelet* gewesen wären. Die Enfans s. s. waren aber eine Korporation ganz andrer Art als die Bazoches, sie waren eine blofs gesellschaftliche Association, gleich den Karnevalsgesellschaften von heute in Köln und Mainz, wie es deren damals in Frankreich in den verschiedensten Städten, so in Rouen, Dijon u. s. w., gab. Diese Enfans recrutirten sich aus den geistreichsten jungen Leuten von Bildung, und da lieferten denn die Studenten und die Bazochiens nothwendig das Hauptcontingent. So mögen Manche allerdings auf dem Schauplatz der Hallen und zugleich im *Palais* gespielt haben. Daher denn auch um so mehr die Sotties zugleich auf dem Repertoire der Bazoche, der Enfans und der Universität: nur dafs sie von der letztern immer privatim, von der Bazoche ebenso wenigstens im Anfang — zumal wenn jener Vertrag seine Richtigkeit hat; dagegen von den Enfans immer öffentlich gespielt wurden.

Das Interesse an den eigentlichen Moralités, den ernsten allegorischen Schauspielen scheint, was an sich auch nicht zu verwundern, sich nicht lange in besonderm Grade behauptet zu haben, wenigstens bekunden die gegen das Theater der Bazoche gerichteten polizeilichen Verordnungen des Parlaments, als der Bazoche Disciplinarbehörde, von welchen Verordnungen die älteste uns erhaltne schon vom Jahre 1442 ist, dafs das komische Drama auf diesem Theater durchaus vorherrschte. In der genannten Verordnung ist ausdrücklich von *satiras* die Rede, wor-

unter wohl Sotties nur, keinenfalls Moralités zu verstehen sind; und für sie wird eine Censur angeordnet. Nach 30 Jahren finden wir diese Verordnung von Neuem eingeschärft. Ihre Umgehung hat dann das kurz darauf (1476) erfolgte Verbot der Spiele des Palais wie des Châtelet zur Folge. Man erinnere sich, dafs Ludwig XI. damals herrschte. Nach seinem Tode aber, wenn nicht früher, begannen die Spiele von Neuem; davon legen nämlich neue polizeiliche Einschreitungen seit 1486 Zeugnifs ab. Dieselben hatten übrigens nicht blofs politische Motive, sondern sie wurden nicht selten auch sowohl durch satirische Persönlichkeiten, als durch Obscönitäten, die in den Stücken vorkamen, veranlafst. So wurde einerseits der Gebrauch von Masken, in welchen die Gesichter der Opfer der Satire porträtirt waren [1]), andererseits der von Zetteln (écriteaux), auf welchen Zweideutigkeiten geschrieben oder gemalt waren — welche die Censur gestrichen hatte — strenge verboten. Auch wegen herrschender Epidemien, so im Jahre 1545, erfolgten Verbote — welche auch in England die Miraclespiele aus solchem Grunde zuweilen trafen — und sowohl aus sanitätischer als religiös sittlicher Rücksicht. Die Freiheit des Spiels der Bazoche wurde seit der Mitte des XVI. Jahrh. immer mehr beschränkt, und dasselbe wohl manches Jahr unterlassen, bis es in den achtziger Jahren ganz aufgegeben ward. In den im Jahre 1586 reformirten Statuten wird desselben gar nicht mehr gedacht. Die letzte Nachricht von einer Aufführung aber ist vom Jahre 1582, und sie ist merkwürdig genug, denn das Stück, welches damals das Parlament zu spielen gestattete, wird als eine *tragédie* bezeichnet! Allerdings war es zu einer Zeit, wo sich alle Gattungen und Arten des Dramas vermischten, und daher die ästhetische Nomenklatur eine sehr unsichere war (s. meine Entwicklungsgesch. der franz. Trag. p. 179 ff.). — Um dieselbe Zeit — unter Heinrich III. — ward auch der Bazoche ihr *König* genommen, indem die Rechte und Privilegien dieser obersten Stelle auf den Kanzler der Korporation übertragen wurden. Auch dies geschah vor der Reform der Statuten, wahrscheinlich unmittelbar vorher. Uebrigens bestand die Bazoche selbst bis zur Revolution fort, wenn auch durch ein neues Reglement v. J. 1744 noch etwas

---

[1]) Auch die *Conards* in Rouen pflegten dies bei ihren Karnevalstücken zu thun. S. *Floquet*, Hist. de Con. in der Bibl. de l'Ecole de Ch. I. 3, p. 111.

mehr in ihren Privilegien beschränkt; aber ihre Hauptrechte waren ihr auch damals geblieben, sogar die Maifeier mit ihren öffentlichen Ceremonien, wenn schon in kleinerem Mafsstabe.

Schliefslich sei noch bemerkt, dafs die Ausstattung des angezeigten Werks vortrefflich, dasselbe auch mit einem interessanten Holzschnitt (*Dame Bazoche pleurant son Roi*) des XV. Jahrh. geziert ist, welcher einem sehr seltnen, im Anhang auch abgedruckten Gedichte *Les Complaintes et Epitaphes du Roy de la Bazoche* sich beigefügt fand.

A. Ebert.

Henrici Leonis commentatio Quae de se ipso Cynevulfus, sive Cenevulfus sive Coenevulfus poeta Anglosaxonicus tradiderit. Halae 1857 (Programm für die Preisvertheilung d. J.). 39 S. 4.

Keine der zahlreichen Chroniken und Geschichten des alten Englands erwähnt etwas von dem reichbegabten Dichter, der uns die geistlichen Epen von Juliana, von Elene, sowie eine biblische Dichtung, den Crist, hinterlassen, und in diesen Werken seinen Namen Kynewulf durch am Schlufs eingefügte Runen angegeben hat. Wäre die Kirchengeschichte Beda's, der dem Kädmon und seiner dichterischen Auffassung der heiligen Geschichte ein so schönes Denkmal gesetzt hat, in seinem Sinne fortgesetzt oder wieder aufgenommen worden, so könnten wir nicht ganz ohne Nachrichten über eine so bedeutende geistige Erscheinung geblieben sein, und es würde der Ruhm dieses Dichters als ein viel allgemeiner befestigter von England zu uns herübertönen, während jetzt die Anerkennung seines Werthes von Deutschland ausging, und zwar sogleich mit der Veröffentlichung seines zuerst bekannt gewordnen Werkes, der Elene (1840), ausgesprochen von einem Kenner der deutschen Sprachen und Literaturen, wie Jakob Grimm, der auch aus diesem Texte zuerst Schlüsse zog für Lebensgang, Heimath und Zeit des Dichters. Bei der Frage nach seiner Person ist man eben allein auf die Aussagen seiner Werke angewiesen.

Der Schlufs der Elene, die einzige Stelle wo Cynevulf ausdrücklich von sich spricht, ist nun aufs neue von Leo behandelt, mit zum Theil eigner Erklärung der Runen, welche hier zugleich Wörter im Verse vertreten. Die beiden übrigen Runenstellen aus den 1842 im Codex Exoniensis von Thorpe herausgegebnen

Gedichten Crist und Juliana sind nur darum mit aufgenommen und erläutert, um nachzuweisen, dafs wenn die den Runen unterstellten Wörter in den Zusammenhang passen sollen, man den Namen nicht Cynevulf sondern *Cynevôlf* lesen müsse, wie Leo auch in der Elene ihn zu bilden nothwendig findet. Dieser anscheinend kleine Unterschied wäre bedeutend für die Heimath des Dichters.

Grimm hatte in ihm eine Gröfse des VIII. Jahrh. vermuthet, einen Mann der nach langer Ausübung der Dichtkunst in weltlichen Kreisen zum geistlichen gelehrten Stand übergegangen, und einer westsächsischen Heimath angehörig, etwa ein Schüler des berühmten Bischof Aldhelm († 709) gewesen sein möge (zu And. und El. S. LI und p. 169 f.). In dem Hauptsitze nun der angelsächsischen Herrschaft und Sprache, im Süden des Landes, aus dem uns aufser den Chroniken auch viele Urkunden erhalten sind, lauten die mit vulf (Wolf) zusammengesetzten zahllosen Namen in Bezug auf den Vocal nie anders als in dem Appellativum. Leo dagegen spricht *Northumbrien* die Ehre zu, Cynevulf's Heimath gewesen zu sein, wofür ihm unter andern Gründen auch die verschiedene obige Aussprache des Namens zu beweisen scheint, indem northumbrisch gôld, hônd, brôrd gesprochen worden sei (p. 21). Dieser Beweis ist nun näher besehen nicht zu halten, weil weder im Norden wirklich vôlf gesprochen wurde, noch in den Texten Cynevulf's die Rune für U durch O (ôr) gedeutet werden kann. Das Northumbrische, bisher öfter gebraucht, um alle möglichen sonderbaren grammatischen und kritischen Behauptungen im Widerspruch gegen Grimm zu dekken, ist jetzt völlig aus seinem Halbdunkel hervorgetreten, da wir die north. Evangelien mit einem Glossar haben, worin auch andre Quellen dieses Dialekts aufgenommen sind. Hier aber tritt neben *vulf* die dem norwegisch-skandinavischen Einflufs entsprechende Form *ulf* hervor, aber keine Spur von volf, eine Form die nach *V* im Angelsächsischen gegen die Analogie wäre. Eben so wenig ist hônd für hund, ein brôrd für ein brurd gesagt worden. Was aber die drei Runenstellen betrifft, in denen der Hr. Verf. p. 8, 16 (vgl. p. 19 Note) und 28 nichts angemessener findet als *ôr*, und zwar in der von ihm nach dem Isländischen angenommenen, im Angelsächsischen aber nicht vorhandenen Bedeutung „Geld“ für U (eig. ûr) einzusetzen, so ist der sonstige Sprachgebrauch Cynevulf's dagegen, der ôr nur für „Anfang“ kennt, ôra aber (denn so lautet die ags. Form für den achten Theil

der Mark, die Unze, nur im northumbr. Priestergesetz ist abgekürzt oder flexionslos ôr wie mearc zu finden) in diesem Sinne nicht hat, und sollen die Runen alle durch volle Wörter ersetzt werden, was in Elene und Crist allerdings wahrscheinlich geschehen mufs, so lafsen sich noch passendere finden, die das gebrauchte U wirklich zum Anfang haben. Der letzte Herausgeber, Grein, in seiner ags. Bibl. setzt beidemale (I, 170; II, 135) dafür ur „olim". Um noch eine andre Möglichkeit zu zeigen, die Rune in jene Klage über verschwundene Jugendfreude und Hoffnung E 1266 einzureihen: U(ppe) väs geára, geoguðhâdes glaem, nû sind .. gevitene, kann heifsen: „Im Schwange ging einst der Jugend Freude, nun sind die Tage dahin gegangen". Und im Crist 806: U(fan) väs longe Lagaflôdum belocen lîfvynna dael .. „Von oben her waren vor langer Zeit mit Wasser die Güter des Lebens beschlofsen, der Besitz auf Erden; (Beziehung auf die Sündflut), dereinst (beim Weltgerichte) sollen die Herrlichkeiten in Feuer verbrennen". In der dritten Stelle aber, Juliana 706 ff., lafsen sich den Runen nur gewaltsam Worte substituiren, jede Gruppe vertritt den ganzen Namen Cynevulf, wie es mehrmals mit den Runen der Räthsel der Fall ist z. B. No. XXV (vom Häher), LXV (vom Pfau) und mit den Unzialen No. XXXVII sowie in Salomo und Saturn bei den Runen des Paternoster. Somit bleibt keine Wahrscheinlichkeit übrig, dafs der Dichter seinen Namen habe Cynevolf schreiben wollen, und dadurch eine nördliche Heimath verrathe.

Aber seine Sprache, obwohl der allgemeinen sich anschliefsend, die der Königssitz in Wessex zur herrschenden erhob, soll in einzelnen Spuren den Northumbrier kund geben, wie etwa den niederrheinischen Dichtern des Mittelalters, wenn sie auch hochdeutsch schrieben, einiges Dialektische vom Rhein her anzuhängen pflegte. Als solche mundartliche Kennzeichen sind die Praeterita mit noch erhaltener Reduplication, wie hêht statt hêt, leort statt lêt u. s. w. genannt, die bekanntlich in den northumbrischen Evangelien am häufigsten sind, und die Genitive der Feminina auf s, wodurch sie ins Masculin übergreifen (p. 21). Allein die schon früher oft geäufserte Meinung, jene reduplicirten Praeterita seien specifisch northumbrisch, beruht auf unzureichender Bekanntschaft mit der zu oft gegen die Poesie zurückgesetzten Prosa. Alfred gebraucht eben die Formen hêht und leort in seiner Uebersetzung des Beda noch gerade so oft, dafs man sich überzeugen kann, jene alterthümlichen Bildungen waren frü-

her in Wessex auch gäng und gebe, weil sie Gemeingut des anglischen und sächsischen Stammes waren, in seiner Zeit kamen sie in Abgang, nur hèht geht durch viele dem Süden angehörige Urkunden noch länger bis in die Zeit Aelfric's hinein. Noch viel weniger aber kann die gedachte Endung der Feminina etwas eigens Northumbrisches heifsen, da sie gleichfalls allgemein ist selbst in der wessexischen Prosa. Nun bleibt von den für Cynevulf's Heimath im Reich jenseit des Humber angeführten Beweisen in der That nur einer übrig, nämlich die in der Ueberschrift mitgenannte Aussprache seines Namens durch *Coenevulf*, worin der erste Theil die allerdings northumbrische Form coen (Weib) statt des gemein ags. cvèn enthält. Diese Aussprache findet sich keinmal, wo der Dichter seinen Namen durch Runen aussetzte, sie ist, bisher unbekannt, zuerst von Leo aus einem Räthselgedicht entwickelt, und zwar durch eine so genügende Erklärung, dafs sich gegen diesen Punkt nichts einwenden läfst.

Dies führt mich auf das wichtigste und erfreulichste, für die ags. Literaturgeschichte höchst einflufsreiche Ergebnis der vorliegenden Abhandlung, es ist dieses, dafs der Dichter der Elene, dem aufser der Kreuzesfindung nur geistliche Epen, das von der Ankunft und Wiederkunft des Heilandes zum Gericht, und die sieggekrönten Leiden der christlichen Heldin Juliana sicher zugeschrieben werden konnten, auch wie bereits Grimm (zu E 1277) vermuthete, rein weltliche Dichtungen, nämlich eine Reihe der schönsten Behandlungen von Naturgegenständen in Räthseln hinterlafsen hat, die zum Theil sehr weit ausgeführt sind, und in denen sich namentlich das Seeleben, die Waffenfreude, die Liebe zu Musik und Gesang, und mancher andre Zug des häuslichen Lebens unter den Angelsachsen anmuthig entfaltet. In demselben Codex von Exeter nämlich, der uns den Crist und die Juliana gebracht hat, befinden sich gegen Ende auch alliterirende Räthsel, es sind 90 Stück, wovon einige leichtere bereits erkannt waren, wovon das erste aber zu den schwierigsten und verstecktesten gehört und sich der Erkenntnifs gänzlich entziehen zu wollen schien. Dem durchdringenden Scharfsinn des geistreichen Hrn. Verf.'s war es vorbehalten, als Lösung davon eben den Namen Cynevulf zu finden, der als Charade nach mehrfacher Auffassung seiner Bestandtheile so behandelt ist, dafs das zweite Wort (vulf) zwar genannt, aber in verschiednem Sinn genommen wird, während das erste umgewandelt wird. In den ersten Zeilen ist (dies nach Deutung des Ref.) cyn als Familie genommen, es folgt mit anderm Vocal cêne, kühn (so, nicht cên lautet das Adj.), hierauf spricht coen oder cvên ein Weib zu ihrem Vulf (was auch einzeln Mannsname war und als Abkürzung von Namen mit vulf vorkommt), endlich ist von cèn (dem Kien) die Rede. Die klare Entzifferung dieses Räthsels ist der Hauptschmuck dieser Schrift und ein wahrer Gewinn für die Wissenschaft, denn wenn Leo weiter daraus schliefst, dafs dieses Gedicht eben den Eingang zu Räthseln Cynevulf's gebildet habe und

ihm die meisten der in der Handschrift folgenden, namentlich die mit Runen, angehören mögen, so kann man ihm darin nur beistimmen. Mich bestärkt in dieser Annahme einmal die Verwandtschaft der alterthümlichen Sprache der Räthsel mit der dieses Dichters, sodann dafs auch Aldhelm, den der Verf. derselben, wie ich anderwärts nachgewiesen habe, als Vorbild benutzte, zum Theil frei übersetzte, im Eingang zu seinen lateinischen Räthseln seinen Namen einflocht, und dann mit ähnlichen Gegenständen begann, und endlich dafs gegen den Schlufs der ags. Räthsel auffallender Weise auch ein lateinisches eingelegt ist, welches ein Wortspiel über *Lupus* enthält, sowie dafs im letzten Gedicht der fahrende Sänger selbst sich zu rathen aufgibt und vom Zuhörer Abschied nimmt. Offenbar entstanden diese Räthsel, soviel ihrer Cynevulf angehören mögen, was hier zu untersuchen zu weit führen würde, in seiner Jugendzeit, wo er selbst zu Rofs die Burgen mit Gesang grüfste, ehe er sich ausschliefslich der geistlichen Dichtung zuwendete, und die Studien fortsetzte, die er als Sohn eines Nobilis (indryhten R. 89) in einer weltlichen äufseren Klosterschule mag begonnen haben, die Räthsel aber bestätigen die von Grimm vermuthete Verbindung mit Aldhelm mehr als den angenommenen Zusammenhang mit Northumbrien.

Zugegeben dafs Cynevulf in dem Wortspiel über seinen Namen auch an die Form coen (und nicht cvèn) gedacht habe, so macht ihn dies nicht zu einem Nordländer, es mufs dies doch auch denen, für die er westsächsisch schrieb, und von denen er errathen sein wollte, zugänglich gewesen sein. In der That finden sich in den Urkunden des Südens Cynevulfe neben Cenevulfen, Coenevulfen und Cvenulfen, und obwohl verschiedenen Ursprungs werden sie hier und von Chronisten verwechselt. Vgl. Grimm zu Andr. p. LI. Er selbst aber hat seinen Namen, den er dreimal schrieb, wie schon bemerkt, übereinstimmend und sich gleichbleibend nur Cynevulf geschrieben. Er mufs seiner Sprache nach für einen Dichter des Südens gehalten werden.

In Bezug auf die andre noch wichtigere Frage nach dem Zeitalter Cynevulf's findet man in der Abhandlung nur die Andeutung (p. 21), er könne viel jüngerer Zeit angehören als der von Grimm angenommenen, dem VIII. Jahrh., sei aber sicher nicht eine Person mit dem 1008 gestorbnen Kenulf, Keanulf, Abt von Peterborough, der zuletzt eine kurze Zeit den Bischofsstuhl von Winchester bekleidete, da dieser vorher Mönch in dieser Stadt war, während der Dichter höchstens nach seiner Jugendzeit ins Kloster gegangen sein könne (p. 30). Diese Meinung, die übrigens Thomas Wright, dem sie dort beigelegt wird, in seiner Brit. lit. p. 502 seinerseits bezweifelt („but we think it by no means clearly established, that he was the abbot of Peterborough"), war vorgetragen von Thorpe in seiner Ausgabe des Exeterbuchs p. 501 sowie in seinen „The homilies of the Anglosaxon Church" I, 622 und von Kemble, Codex Vercellensis L.

1843 p. IX. Leo's Urtheil über die Verschiedenheit dieser Personen ist vollkommen begründet, schon nach den Aussagen des Dichters über sich selbst war er lange Zeit seines Lebens ein fahrender Sänger und nicht in den Klostermauern aufgezogen. Thorpe hat übrigens seine Ansicht mit einem Grunde unterstützt, der Beachtung verdient, welcher den Dichter in den Anfang des XI. Jahrh. führen würde als einen Zeitgenossen Aelfric's. Eine Stelle in Cynevulf's Crist über die von aller Creatur beschämte Fühllosigkeit der Juden bei der Kreuzigung findet sich ähnlich und ausführlicher in Aelfric's Homilien, so dafs letztere die originalere sein mufs (Hom. I, 622). Der Abt Aelfric aber schrieb dies um 991 und war ein Mitschüler des Kenulf gewesen, dem er auch eine Homilie widmete. Dieser einzige Grund von Belang für ein so spätes Zeitalter fällt weg, da die gedachte übereinstimmende Stelle vom Dichter wie vom Redner aus Gregors zehnter Homilie (Opp. I, p. 1468) entlehnt ist. Somit bleibt alles in Kraft, was von Jacob Grimm aus der Sprachgestalt seiner Werke über das Zeitalter Cynevulf's gefolgert ist. Es ist nicht schwer für jeden, der für Entwicklung der Sprache Sinn hat, klar zu machen, die Veränderungen welche nicht etwa nur die Prosa, sondern auch die Poesie schon zu Alfreds Zeit erfahren hat, können nicht vor dem Stand der Sprache Cynevulf's sondern nur nach ihm erfolgt sein. Was Kemble in seiner Ausgabe des Andreas S. IX ff. dagegen eingewendet hat, die alten epischen Worte und Phrasen könnten nichts entscheiden, da sie zur poetischen Sprache gehörten, die im angelsächsischen so verschieden sei von der Prosa, dafs sie sich wie ein verschiedener Dialekt verhalte, danach würde es erlaubt sein auch den Verf. des Beovulf und Cädmon etwa ins X. Jahrh. zu setzen; in diesem nur theilweise begründeten Urtheil ist die Thatsache übersehen, dafs auch die poetische Sprache mit jedem Jahrhundert an Fülle und Alterthümlichkeit verliert, und dafs sich einmal die im Verlauf der Zeit abgeschwächten Formen durch keinen Machtspruch eines Dichters wieder einführen lassen. Es handelt sich eben gar nicht allein um gewisse alte Wörter und Phrasen, sondern auch um Bildungen der alltäglichsten Wörter und Endungen, die namentlich im Pronomen allmählich in Abgang gekommen sind. Was hiervon Alfreds Zeit auch in dichterischer Rede thatsächlich nicht mehr hat, weil es kein Mensch mehr sprach, das konnte in seinem Lande noch weniger die Dichtung der Folgezeit mit aller Macht und Kühnheit wieder aufnöthigen. Die Entwickelung der Sprache und Poesie bei den Angelsachsen fordert unausweichlich, Cynevulf ins VIII. Jahrh. zu setzen.

Dietrich.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Grünstr. 18.

Ueber den realistischen Roman

und das Sittengemälde bei den Spaniern in der neuesten Zeit, mit besonderer Beziehung auf die Werke von *Fernan Caballero.*

Die Spanier haben die erste Anregung zur Prosadichtung, d. i. der Erzählung, der Novelle und dem Romane in ungebundener Rede, zwar theils von den Orientalen, theils von den Franzosen und Italienern unmittelbar, oder durch die Portugiesen vermittelt, erhalten, und anfangs nur die überkommenen Formen nachgebildet; später aber sie nicht nur eigenthümlich weiterentwickelt, sondern auch einige neue Arten selbständig geschaffen, die den andern Nationen zu Mustern der Nachahmung wurden. So wurde der *Ritterroman* in Portugal und Spanien auf eine eigenthümliche, phantastische, galant abenteuerliche Weise ausgebildet, die Beifall und Nachahmung in ganz Europa fand und bis zur parodischen Selbstvernichtung sich steigerte, woraus aber eben der *Fenix de España* in dem gröfsten, originellsten spanischen Meisterwerke, dem unvergleichlichen Don Quijote sich so herrlich wieder erhob. So gehören die *historischen* Romane von Gines Perez de Hita und Gonzalo de Céspedes wohl zu den frühesten Versuchen in dieser Gattung, worin zudem die Spanier ganz selbständig aufgetreten sind. Eine speciell spanische Schöpfung und Muster für alle übrigen Nationen geworden, ist die Gattung des *Schelmen-Romans* (*Novela picaresca*: Lazarillo de Tormes, Guzman de Alfarache u. s. w.). Nicht weniger Originelles haben sie in der Gattung des *phantastisch-satirischen Sittengemäldes* (Quevedo, sueños; L. V. de Guevara, diablo cojuelo u. s. w.) aufzuweisen, und in dem *dramatischen* Roman wieder ein in seiner Art einziges Meisterstück (Celestina), das von keiner der vielen Nachahmungen auch nur halbwegs erreicht wurde.

Wenn auch weniger spontan, so doch immer eigenthümlich ausgebildet und vollkommen nationalisirt wurde die *Novelle* in Spanien, und zwar in so reichem Mafse cultivirt, dafs die Anzahl der spanischen Novellen bis zum

Ende des XVII. Jahrhunderts die jeder anderen Nation übertraf.

Wenn daher seit *dieser* bis auf die *neueste* Zeit von den Spaniern alle erzählenden Gattungen der Prosadichtung vernachlässigt wurden, während sie, namentlich der Roman, bei den anderen Nationen eine immer bedeutender werdende Stellung einnahmen, so ist diese Erscheinung allerdings auf den ersten Blick auffallend und räthselhaft. Sie wird aber vollkommen erklärlich theils durch die eigenthümliche Richtung, die jene Dichtungsgattungen von jeher bei den Spaniern genommen, begründet in dem Charakter, in den politischen Schicksalen und in den socialen Verhältnissen der Nation; theils durch die dieser gerade entgegengesetzte Richtung, welche in neuerer Zeit die anderen tonangebenden Nationen Europas in der Entwicklung der Prosadichtung einschlugen. Denn mehr oder minder ausgeprägt findet sich in allen erwähnten Gattungen der spanischen Prosa-Dichtung der angeborne abenteuersüchtige Geist, die Lust an stofflicher Fülle und möglichst complicirter Verwickelung und überraschender Entwicklung (dem *enredo y desenredo*), das Vorwiegen der äufseren Situation (der *lances*) und des objectiven Interesses über die inneren Zustände und die psychologische Charakteristik, und selbst in dem realistischen Sittengemälde das parodische Herausheben der Extremitäten und Extravaganzen, um sie dann allerdings durch die Ironie wieder zu nivelliren oder durch die Satire zu vernichten; — kurz die Tendenz, die *äufsere* Erscheinung durch die *Phantasie* in möglicher Fülle poetisch zu gestalten, spricht sich in allen ächt spanischen Producten der Prosadichtung vorherrschend aus. So lange diese in dem Nationalgeiste begründete Richtung noch gefördert wurde durch die glanzvolle Gestaltung der spanischen Weltmonarchie, durch die ruhmreichen Grofsthaten und die Herrschaft der spanischen Heere in der alten Welt und die abenteuervolle Eroberung einer neuen, durch die in ihren Eigenthümlichkeiten und selbst in ihren Absonderlichkeiten sich gefallende spanische Lebensweise, durch die scharf ausgeprägten Verhältnisse und

Abstufungen der spanischen Gesellschaft, durch die aufserordentlichen Schicksale der Einzelnen; — also durch den Reichthum, die Mannigfaltigkeit und die Originalität des äufseren Lebens: so lange mangelte es auch nicht an Stoff und Lust zu dessen poetischer Gestaltung, und dieser Fülle des Nationallebens entsprach daher auch eine reiche, üppige und eigenthümliche Production auf dem Felde der Dichtung, insbesondere der erzählenden, novellistischen, wodurch selbst die Gestaltung des Nationaldramas (als *drama novelesco*[1])) bedeutend modificirt worden ist.

Als aber mit dem Verfalle der spanischen Monarchie und der Abnahme des Nationallebens einerseits diese fördernden Einflüsse nachliefsen oder gänzlich aufhörten; andererseits bei den übrigen tonangebenden Kulturvölkern der moderne Subjectivismus und Individualismus, die philosophirende Reflexion und kritische Selbstanalyse immer mehr über die naive Objectivität oder die frei schaffende Phantasie die Oberherrschaft gewannen, und in Folge dessen auch deren Prosadichtung und besonders der Roman immer mehr die Charakteristik der Personen, die innere psychologische Entwicklung des Individuums und die philosophische Selbst- und Weltbetrachtung sich zur Hauptaufgabe machte: mufste gerade bei den Spaniern diese Dichtungsgattung auch immer mehr in Abnahme kommen, immer fremdartiger der altnationellen Richtung gegenübertreten, und die Heterogenität zwischen dem altspanischen und modern-europäischen Geiste und Leben gerade in *der* Dichtung, die deren treuestes Spiegelbild ist, sich am tiefsten fühlbar machen.

Während daher in der modern-europäischen Literatur, besonders seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts, der Roman eine der wichtigsten Stellen einnimmt, sich auf die mannigfaltigste Weise gestaltet und mit den Zeittendenzen auf das innigste verschmolzen hat, den philosophisch-politischen Weltanschauungen, den religiösen, sittlichen und socialen

[1]) Vgl. *Duran*, El Drama novelesco de Lope de Vega, in der *Revista de Madrid*, Tomo II. p. 68; und *Wolf*, Studien, S. 659—661, und 676.

Entwicklungen zum poetischen Organe und künstlerischen Ausdrucke dient, kurz, das moderne Leben in seiner Totalität umfassend, auch die am meisten entsprechende epische Form für dasselbe geworden ist: ward er für die Spanier fast zum Fremdling[1]). Nur unsicher und schüchtern versuchte er sich, eine vereinzelte Erscheinung, ein flüchtiges Schattenbild noch in dem Vaterlande des Don Quijote zu zeigen, wie im Fray Gerundio de Campazas, einer schwachen Nachahmung des unsterblichen Meisterwerkes, welche wenigstens wieder eine Extremität des Nationallebens ironisch zu nivelliren suchte, und wie in den noch schwächeren Nachahmungen moderner ausländischer Muster, in den sentimentalen Novellen à la Werther des Mor de Fuentes, oder in den pädagogischen Romanen à la Émile des Montengon.

Erst als gleichzeitig mit welthistorischen Katastrophen, wodurch das Selbstbewufstsein der Völker wieder wachgerufen worden war, die *volksthümlich-historischen* Romane Walter Scott's erschienen und in ganz Europa ein Echo fanden, weil sie eben selbst der Ruf einer Zeitstimme waren, erweckte diese Stimme und das aus dem Unabhängigkeitskriege sich wieder kräftiger erhebende Nationalbewufstsein auch in den Spaniern das Bedürfnifs, die Lust und den Muth, auf dem Felde der Dichtung nicht hinter den anderen Nationen zurückzubleiben, denen sie auf dem Felde der Ehre noch eben als Vorkämpfer zum Muster gedient hatten. Zudem mufste gerade die Form des historischen Romans einem philosophisch ungebildeten, aber thaten- und phantasiereichen Volke, das eine grofse Vergangenheit hatte, am meisten zusagen. Aber auch da noch traten die Spanier anfangs nur sehr zaghaft auf; denn die ersten Nachahmungen der Romane des grofsen Schotten wa-

---

[1]) Ja bis auf den *Namen;* denn die Spanier haben für den *Roman*, im Unterschiede von Erzählung und Novelle, *keinen eignen technischen Namen*; sie nannten früher Producte, die dieser Art der Prosadichtung im engeren Sinne angehören, blofs generisch: Libro (Libro de caballerias), Cuento, Historia u. s. w. oder *Novela* (Novela picaresca), und gebrauchen noch jetzt den *letzteren* Namen vorzugsweise für den *eigentlichen Roman*, wohl deshalb, weil ihrer altnationalen Geschmacksrichtung nach eben, wie bemerkt, das *Novellistische*, Stoffliche, noch immer auch für dessen Hauptelement galt.

ren so sklavisch, dafs man die Originale namentlich nachweisen konnte, von denen sie ein Abklatsch waren, und sie mehr das Ansehen von Uebersetzungen haben, nur mit Verlegung des Schauplatzes und der Personen nach Spanien (so ist z. B. der Roman des Ramon Lopez Soler *Los bandos de Castilla* unverkennbar dem *Ivanhoe* nachgebildet; ja ein Spanier, D. Telesforo de Truebo Cosio schrieb seine Romane sogar in englischer Sprache). Allerdings suchten sie durch die Menge zu ersetzen, was ihnen noch an Ursprünglichkeit und Originalität gebrach; denn — besonders seit auch in Frankreich diese Gattung Romane in Mode gekommen war und einige begabtere Nachahmer gefunden hatte — schossen in Spanien die Romane à la Scott, Victor Hugo, Dumas u. s. w. wie die Pilze auf, blieben aber auch, wie diese, in sehr niederen Regionen, eben weil sie nur versetzte Treibhauspflanzen waren und noch nicht naturwüchsig aus dem heimischen Boden in eigener Lebensfülle organisch sich entwickelt hatten. Ja die Spanier selbst hatten noch nicht so viel Vertrauen zur Productionskraft der vaterländischen Erde, zu der Fülle des eigenthümlich nationellen Lebens wiedergewonnen, um sich ihnen ganz frei hinzugeben, noch nicht das Gefühl der Sicherheit, fremder Muster entrathen zu können. Dies hat D. *Luis de Eguilaz* selbst, einer der talentvollsten unter den neuesten Dichtern Spaniens, unumwunden ausgesprochen in einem Artikel über den Roman *Clemencia* von Fernan Caballero (in dem Journal *La España* vom 16. October 1852, und wieder abgedruckt vor der neuen Ausgabe dieses Romans, Madrid 1857, p. XIII ff.), welche Stelle wir um so mehr hiehersetzen wollen, als sie zugleich ein ganz gutes Resumé der neuesten Schicksale des Romans in Spanien enthält:

„„Spanische Original-Romane erwarten, heifst etwas Unmögliches erwarten (Pensar en la novela española, es pensar en un imposible). Weder unsere Sitten, noch unsere Geschichte, noch selbst unsere Namen eignen sich dazu; das ist eine Gattung, die wir wohl für immer werden aus der Fremde beziehen müfsen.““ Dieser

wenig schmeichelhafte Ausspruch galt noch vor kurzer Zeit für ein unbestreitbares Axiom, und unsere Schriftsteller verschmähten es, ihr Ingenium in einer Klasse von Werken zu verwenden, die sie für unfruchtbar von Haus aus (de suyo) hielten, in einer Klasse von Werken, die ihrem Verfasser weder Ehre noch Gewinn einbringen konnten. Wenn diese Verzagtheit (timidez) der spanischen Dichter ein Fehler war, so war es ein Fehler, in den fast alle Nationen verfallen waren. Erinnern wir uns, dafs Dumas, — durch den einige Jahre später der französische historische Roman zur Weltliteratur gemacht werden sollte — an die Lectüre von W. Scott und F. Cooper gewöhnt, in seinen Memoiren gesagt hat, er habe lange Zeit geglaubt, dafs die Geschichte von Frankreich sich für diese Kompositionsgattung nicht eigne."

„Und es war sehr natürlich, dafs er dies glaubte. Wann die Literatur einer Nation in die Mode kommt, sei es mit Recht oder Unrecht; wann Alle sie bewundern und ihre Producte in Aller Händen sind, so hält man sie allein für möglich, ohne zu bedenken, dafs der Geschmack des Publikums der Veränderlichkeit unterworfen ist, und dafs, wenn ausländische Gerichte ihm munden, weil es an heimischen Mangel leidet, es jene verwerfen wird, sobald diese ihm dienlich erscheinen. So glaubten unsere Schriftsteller, als sie die französischen Romane so gelesen und aklimatisirt in Spanien sahen, dafs nur Nachahmungen derselben den Spaniern zusagen könnten; und da sie daran verzweifelten, weil sie in unsrer Nation nicht jene Sitten, jene Charaktere, jene Eigennamen vorfanden, an welche die Leser sich nun einmal gewöhnt hatten, so gaben die Einen das Romanschreiben ganz auf und Andere trieben es schlecht (unos renunciaron á escribirla, otros lo hicieron mal). Indem sie nämlich die Pariser Sitten nachahmen wollten, fügten sie, statt ein Originalwerk zu schreiben, nur eine Uebersetzung mehr dem unendlichen Kataloge derselben an. Daraus ersieht man, warum der Roman in Spanien sich durch so lange Zeit nur fortgeschleppt (arrastrado) hat, warum für das Publikum ein Ori-

ginal-Roman und ein *schlechter* Roman gleichbedeutend wurden [1]).“

„Um diese Dichtungsgattung aus dem Zustande der Erniedrigung (abyeccion) wieder zu erheben, um ihr die schuldige Achtung wieder zu verschaffen, war es nöthig, daſs sie das Abbild der *spanischen* Gesellschaft wurde, daſs sie uns ihre Laster und ihre Tugenden schilderte, ihre Charaktere und ihre Sitten, ihre Traditionen und ihren Glauben; war es endlich unerläſslich, daſs sie durch und durch national (eminentemente nacional) wurde; denn der Roman ist die Physiognomie der Nationen. Wir muſsten daher Alles vergessen, was Frankreich uns lehrte, wie Frankreich vergaſs, was es von den Engländern erlernt hatte; wir muſsten einen Schritt machen, und zwar einen Riesenschritt, und uns von allem bis dahin geschriebenen lossagen; es war das dringendste Erforderniſs, die Bücher aufzugeben und die Natur zu studiren.“

„Viele hielten dieses Unternehmen für sehr schwierig; die Meisten für unmöglich. Dennoch ist, zur Ehre der spanischen Literatur, der Schritt gethan worden, und der Original-Roman existirt. Ja er existirt, mit eigenthümlichem Leben, ohne falschen fremden Flitter, rein und naturwüchsig, frisch und üppig wie eine Rose, die beim Entknospen ihren ersten Duft in die Morgenluft haucht.“

„Larra, Espronceda und alle Begabteren und Höherstrebenden unserer literarischen Jugend der letzten Zeit weihten sich mit Eifer diesem Nationalunternehmen und schufen den *spanischen historischen Roman.* Aber ach! bald wurden die bescheidenen Strahlen dieses aufdämmernden Lichtes wieder von dem lebhaften Wiederscheine des ungeheuern Feuerherdes verdunkelt, der in Frankreich entbrannt war.“

---

[1]) So sagt ein anderer Spanier, *S. de la Selva* (in der *Revista peninsular*, Tomo I. p. 573, Lisboa 1855. 8°): „La novela empieza á cultivarse con algun éxito, y ya el público vá perdiendo aquella repugnancia que antes tenia á todo lo que en España se publicaba de original en este género. Con razon no obstante sigue prefiriendo las modernas novelas inglesas y francesas á las españolas; pero lée y aprecia algunas de estas últimas, siendo hoy las mas estimadas las de Fernan Caballero“.

„Hugo, Dumas und Sue, sei es durch ihr unbestreitbares Verdienst und die trefflichen Uebersetzungen, die man von ihren Werken machte, sei es auch nur, weil sie den eben herrschenden Leidenschaften schmeichelten, fanden eine Stelle in allen Bibliotheken; und der arme spanische Roman war nahe daran, wieder der Vergessenheit anheimzufallen, bis endlich der glänzende Erfolg, der Werken, wie Doña Blanca de Navarra, El Cid Campeador, La Campana de Huesca, La Dama del Conde Duque [1]), und anderen zu Theil wurde, ihn der Dunkelheit entrifs, in der er lag."

„Einem Unbekannten, einem literarischen Neckgeist — der, trotzdem dafs sein Ruf über ganz Spanien sich verbreitet hat, fortfährt sich zu verbergen, als wenn sein Auftreten mit Zischen, und nicht mit Applaus empfangen worden wäre — war es vorbehalten, den *spanischen Sitten-Roman* neu zu schaffen. Der Name, den dieser grofse Dichter (wir nehmen keinen Anstand ihn *grofs* zu nennen) angenommen hat, ist . . . . *Fernan Caballero.*"

Und in der That, die unter diesem Namen erschienenen Romane und Sittenschilderungen machen Epoche in der Geschichte der spanischen Prosadichtung. Sie sind nicht nur durch und durch national, sondern auch ein treues und doch höchst poetisches Spiegelbild des Lebens, der Sitten und Gesellschaftsschichten der Gegenwart; in ihnen zeigt sich der ächte altspanische Geist auf eine wunderbare Weise verschmolzen mit der modernen Kultur, die actuelle Wirklichkeit wiedergegeben mit naiver Objectivität, und doch aufgefafst und dargestellt, wie es nur ein *Spanier* und ein *Dichter* zu thun vermag. Durch sie erst hat Spanien jene Gattung der Prosadichtung erhalten, die

---

[1]) Die genaueren Titel und die Verfasser der hier erwähnten Romane sind: Doña Blanca de Navarra, Crónica del siglo XV. Por D. *Francisco Navarro Villoslada.* 4ª ed., corregida y aumentada con la segunda parte intitulada: Quince dias de reinado. Madrid 1849. 8°. — El Cid Campeador, novela histórica. Por D. *Estanislao de Cosca Vayo.* Madrid 1832. 2 Bde. 8°. — La Campana de Huesca, Crónica del siglo XII. Por D. *Antonio Cánovas del Castillo.* Madrid 1852. 4° (nueva ed. 1854). — La Dama del Conde-Duque, novela histórica original. Por D. . . . *Luque.* Madrid 1852. 8°.

man nun die *realistische* nennt; ja sie können darin überhaupt für Muster gelten, gleich weit entfernt von Trivialität und roher Reproduction, wie von coquetter Naivetät und affectirter Natürlichkeit: denn die *realistische* Richtung kann nur dann auf künstlerische Geltung Anspruch machen, wenn sie nicht die wirkliche Gemeinheit oder die gemeine Wirklichkeit mit Absicht wiedergibt, sondern wenn sie die *poetischen* Elemente in der Wirklichkeit naturtreu auffafst und mit möglich objectiver Naivetät und Totalität darstellt. Der *ächte* Realismus negirt nicht, wie der Materialismus, schlechterdings das Ideal; aber er sucht es als *etwas Reales*, ohne jedoch dieses ideell zu potenziren; daher verträgt er sich ganz wohl auch mit dem *Positivismus*, wie dies gerade bei Fernan Caballero der Fall ist.

Dessen Werke unterscheiden sich allerdings schon von der älteren spanischen Prosadichtung; denn in ihnen ist nicht mehr die ingeniose Erfindung, die complicirte Ver- und Entwicklung, das spannende Interesse der Begebenheit oder Situation die Hauptsache; vielmehr ist in ihnen, besonders in den gröfseren Romanen, die Fabel meist sehr einfach, die Situationen kaum aufsergewöhnlich und die Lösung selten überraschend; der Hauptaccent liegt in ihnen auf der Charakter- und Sittenschilderung, das psychologische Interesse überwiegt bei weitem das stoffliche, und sie sind reich und besonders ausgezeichnet in Beschreibungen der Natur, der Gegenden und Localitäten. Wenn sie daher in alledem von der altspanischen Richtung sich entfernt und mehr der modern-europäischen sich angeschlossen haben, so ist doch die in ihnen mit Energie ausgesprochene Gesinnung, die ethische Würdigung und Weltanschauung, noch ganz die *altnationale*; besonders werden zwei Momente stark betont: der *altspanische Patriotismus* und der *altspanische Katholicismus*. Wir sagen geflissentlich *alt-spanische*; denn der Patriotismus Fernan Caballero's ist nicht blofs die allgemein menschliche Vorliebe für das Geburtsland, für die Muttersprache, für die heimische Sitte, er ist nicht blofs der modern spanische, der aller-

dings dem Fremdländischen gegenüber, besonders wenn es sich aufdringen will, sich mit trotzigem Stolze ausspricht, aber doch kein Herz für die Vergangenheit des Vaterlandes mehr hat, des Antiquirten sich fast schämt und durch Aneignung der modernen Kultur, Zeitformen und Tendenzen den anderen Nationen sich gleichzustellen strebt; Fernan Caballero's Patriotismus ist mehr ein rückwärts als vorwärtsgewandter, er ist durchglüht von dem Andenken an des Vaterlandes Ruhm, an die einstige Gröfse der spanischen Weltmonarchie: ihm sind daher das monarchische Princip, die durch keine persönlichen Rücksichten zu schwächende Loyalität, das „del Rey abajo ninguno“ historisch sanctionirte Grundsätze, für ihn haben die Namen der alten Adelsgeschlechter wie Burgruinen noch den poetischen Zauber der Erinnerung an eine grofse Vergangenheit, er liebt und ehrt aber auch in den Sagen, Gebräuchen und selbst in dem Aberglauben des *Volkes* die noch fortlebenden Reste des alten Nationalgeistes; dieser mehr rückwärts gewandte, altspanische Patriotismus ist natürlich wenig empfänglich für die modernen Abstractionen, mufs und hat sich polemisch verhalten gegen die allgemeinen, mehr theoretischen Beglückungsformeln des Kosmopolitismus und Philanthropismus. — Ebenso altspanisch ist Fernan Caballero's *Katholicismus*; ebenso orthodox, ebenso ausschliefsend und abwehrend gegen jedes häretische Element, aber ebenso wahrhaft fromm, voll *Caridad*, ächt christlicher Liebe, Demuth und Ergebung, wie der Katholicismus der beiden Luises (de Granada und de Leon) und der Teresa de Jesus. Ein geistreicher Kritiker, Hr. *Ch. de Mazade,* hat in einem Artikel über die Werke Fernan Caballero's (in der *Revue des deux mondes*, seconde période, Tome 18. p. 352—380, livr. du 15 novembre 1858) von diesem Katholicismus treffend gesagt: „Le catholicisme de l'Espagne, et surtout de l'Andalousie, n'est pas seulement une religion, un ensemble de dogmes parlant à l'intelligence; il n'a rien de métaphysique ni d'abstrait, il a au contraire une *couleur extraordinaire de réalité.* Il est partout.... Il est passé dans la chair et dans le sang du peuple“.

Mit Recht hat daher einer der Vorredner zu Fernan Caballero's Werken (*Eduardo G. Pedroso* im Prólogo zu den „Relaciones", p. XI) darüber bemerkt, F. C. habe sie geschrieben: „sin otra idea fija que ser *siempre christiano y español*". Und ein anderer (*Fermin de la Puente y Apezechea*, in dem Vorworte zu der Erzählung: „Callar en vida y perdonar en muerte", Madrid 1856, p. VII) ruft mit Enthusiasmus: „Sigamos, pues, nosotros á nuestro novelista querido, al escritor *eminentemente nacional y católico* u. s. w."

Dadurch aber, daſs diese im altspanischen Geiste geschriebenen, häufig gegen die modernen Anschauungen und Tendenzen polemisch auftretenden Werke unter der *jetzigen* gebildeten Gesellschaft Spaniens nicht bloſs ein vorübergehendes Aufsehen erregt, sondern allgemeinen nachhaltigen Beifall erhalten haben, und fast ohne Widerspruch von der Kritik und dem Publikum als die ausgezeichnetste nationale Erscheinung ihrer Gattung in der Gegenwart mit Jubel begrüſst worden sind: dadurch werden sie zugleich zum Kultur-Moment, zum Ausdruck der noch bestehenden Continuität des Nationalbewuſstseins, zum Zeugniſs, daſs die altheimischen Elemente noch Lebens- und Widerstandskraft genug haben, um von den modern-fremdländischen nicht paralysirt zu werden; kurz so lange Werke, wie die Fernan Caballero's, noch entstehen und zur Lieblingslectüre des spanischen Publikums werden können, ist für die selbständige und eigenthümliche Entwicklung der Nation und ihrer Literatur nichts zu sorgen [1]).

Hauptsächlich in Beziehung auf dieses Festhalten und Neubeleben des alten Nationalgeistes, auf diese poetische

---

[1]) Von dieser Wahrheit tief ergriffen, spricht sich der zuletzt erwähnte Vorredner (l. c. p. VI) sehr schön darüber aus: „Dios le (á Fernan Caballero) ha dado ver en las entrañas de nuestra sociedad; y él ve lo que nosotros no vemos; y pintando como nadie, nos pinta como somos, puesto que al mirarnos retratados, brota la risa en el labio y las lágrimas en los ojos, llega el sentimiento hasta el fondo de nuestras almas, y prorumpimos involuntariamente: Es verdad, es verdad! Gracias, Dios mio, por lo que fuimos! gracias por lo que aun somos! Todavia valemos mas que nuestras ideas! aun no nos está negada la esperanza!"

Auffassung und Darstellung der Natur und des Vaterländisch-Localen, auf diesen treuen und feinen Sinn für alles Volksthümliche, auf diese Vorliebe für Detailschilderungen, ist es wohl gerechtfertigt, wenn in- und ausländische Kritiker Fernan Caballero den *spanischen Walter Scott* genannt haben. So sagt z. B. der erst erwähnte französische Kritiker, Hr. *v. Mazade:* „Fernan Caballero n'a point sans doute la force virile et la patiente habileté de reproduction du romancier écossais; comme Walter Scott il a le sentiment pénétrant de la vie traditionelle et locale des contrées dont il se fait à la fois l'historien et le poète.“ — Noch in einem, freilich ganz unwesentlichen Umstande, vielleicht durch eine absichtliche Nachahmung, hat sich Fernan Caballero selbst mit Walter Scott in Parallele gestellt: durch die hartnäckig behauptete *Pseudonymität* [1]). Denn wiewohl man schon beim ersten Auftreten dieses Namens wufste, dafs er ein *fingirter* war (s. *Eugenio de Ochoa's* Anzeige des Romans: La Gaviota, des ersten unter dem Namen „*Fernan Caballero*“ veröffentlichten, in der Zeitschrift: „La España“ vom August 1849, wieder abgedruckt vor der Ausgabe dieses Romans von Madrid, 1856, Tomo I, p. XIII: „Bien conociamos que ese era un nombre supuesto“), wiewohl es längst ein *secreto á voces* ist, dafs unter diesem „ritterlichen“ Visier eine *Dame* sich verborgen habe (s. z. B. die Vorrede zu „Un Servilon y un Liberalito“, Madrid, 1857, p. VI—VII), ja selbst die gegen Damen und sogar gegen Damenlaunen so galanten Franzosen keinen Anstand genommen haben, deren wahren Namen auszusprechen [2]) — einen Namen, den *Deutschland* mit

[1]) In der dem Romane *Clemencia* in der Ausgabe von Madrid, 1857, vorgesetzten „Carta á mi lector de las Batuecas“, macht sich Fernan Caballero ganz in der humoristischen Weise W. Scott's lustig über die Zweifler an der wirklichen Existenz eines Schriftstellers dieses Namens; ja er beruft sich darin ausdrücklich auf das Beispiel des grofsen Schotten.

[2]) Schon *Antoine de Latour* hatte in dem über Fernan Caballero in dem *Correspondant* (Nouv. série, Tome V, 4e livr. — 25 août 1857, p. 609) gegebenen Artikel ganz unverholen gesagt: „Fernan Caballero possède dans ce genre (der Volkspoesie) des archives non moins riches; à tout ce que *son père*, l'érudit passionné, Don *Juan Nicolas Böhl de Faber*, avait amassé pendant sa vie, il a ajouté ses propres trouvailles, et il n'épargne rien pour

Stolz zu den *seinen* zählt, und der *ihm* gerechten Anspruch gibt auf einen Theil des Ruhms, den dessen Trägerin und Erbin des väterlichen Ruhms in Spanien erworben hat; — so beharrt, wie einst *der Verfasser des Waverley* in seiner Anonymität, die Verfasserin der Gaviota bis jetzt noch immer in ihrer Pseudonymität, und wir wollen, wenn auch weniger galant als die Franzosen, doch mit ächt deutscher Achtung für Frauenehre über Alles diese wohl in zartweiblicher Scheu vor der Oeffentlichkeit begründete Beibehaltung der Pseudonymität respectiren; denn: tambien hay duelo en las damas! — und: el nombre ni quita ni pone.

Halten wir uns also an die *Werke* Fernan Caballero's. Nach Latour's Angabe (l. c. p. 612) soll die Erzählung *La Familia de Alvareda* dessen erster Versuch gewesen sein, niedergeschrieben unter dem lebendigen Eindruck, den die von einem Augenzeugen mitgetheilten Thatsachen auf den Dichter gemacht hatten. Er liefs diesen Versuch dem berühmten Washington Irving lesen, der sich gerade damals in Sevilla aufhielt, und dessen Lob soll ihn bestimmt haben, die mit so viel Talent betretene Bahn zu verfolgen.

---

les augmenter." — Und noch bestimmter äufsert sich Hr. *v. Mazade* (l. c. p. 353): „Fernan Caballero était effectivement une *femme*, — on n'a point tardé à l'apprendre, — une femme d'un rang assez élevé pour n'être étrangère à aucune des élégances du monde, d'un esprit assez curieux, assez sympathique pour tout voir, pour tout comprendre dans cette Andalousie qu'elle habitait, et d'un talent naturel assez ferme pour tout reproduire. C'était une femme alliée par un premier mariage à la noblesse de Séville; elle se *rattachait à l'Allemagne par son père, M. Böhl de Faber*, etc." Ueber diese Tochter Böhl de Faber's, *Cäcilia*, geboren zu Morges in der Schweiz, zu Anfang des Jahres 1797, vergl. „Versuch einer Lebensskizze von Joh. Nic. Böhl von Faber. Nach seinen eigenen Briefen." (Als Handschrift gedruckt) Leipzig. 1858. 8°. S. 20, 31, 44—45, 54—55, 59, 88, 93, 99, 101 (hier heifst es von ihr: „Im September 1831 sandte Böhl eine in *deutscher* Sprache geschriebene Erzählung seiner Tochter Cäcilie, die es sich zur Aufgabe gestellt hatte, den spanischen Charakter und spanische Sitten zu schildern, was ihr in diesem *ersten* Versuche, nach dem Urtheile des Vaters, auch gut gelungen war..... In Deutschland ist nichts mehr von der befähigten Frau bekannt geworden, welche *deutsche* Ausbildung und Anschauung mit südlicher Lebendigkeit verband.") und 104. — Vergl. auch *P. Heyse*, „J. N. Böhl de Faber und seine Tochter Cäcilie", im Literaturbl. zum Stuttg. Kunstblatt, Mai-Heft, 1858, S. 65 ff. — *Fernan Caballero* ist der Name eines Fleckens in der Mancha.

Doch war dies nicht das erste Werk, womit F. C. vor die Oeffentlichkeit trat; dies war vielmehr der Roman *La Gaviota*, der zuerst, im J. 1849, in dem Feuilleton des Journals *El Heraldo* erschien. Er wurde später, im J. 1853 (und in wiederholter Auflage 1856, in 2 Bänden), als selbständiges Werk zu Madrid gedruckt, und in dem dazu geschriebenen *Prólogo* hat sich der Verfasser selbst folgendermafsen darüber ausgesprochen: „Kaum kann dieses Werkchen (obrilla) auf die Ehre Anspruch machen, ein Roman (novela) zu sein. Die Einfachheit seiner Intrigue und die Thatsächlichkeit seiner Einzelnheiten (la sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores) haben keinen grofsen Aufwand an Erfindung gefordert. Zusammenstellen und Wiedergeben (recopilar y copiar) genügte, um es zu schreiben. Und in der That, wir haben uns auch nicht vorgenommen, einen Roman zu componiren, sondern ein genaues, wahres und ächtes Bild (idea) von Spanien zu geben, insbesondere von dem gegenwärtigen Zustande seiner Gesellschaft, von der Denkart seiner Einwohner, ihrem eigenthümlichen Wesen (índole), ihren Neigungen und Sitten. Wir schrieben einen Versuch über das häusliche Leben (vida íntima) des spanischen Volkes, über dessen Sprache, Glauben, Sagen und Traditionen. Was man daran Roman nennen könnte, dient als Rahmen zu dem weiten Gemälde, von dem wir nichts als eine Skizze gegeben haben. Beim Entwurfe dieser Skizze hatten wir nur *die* Absicht, das Naturgetreue und Wirkliche (lo natural y lo exacto) kennen zu lehren, welche, nach unserer Meinung, die wesentlichsten Bedingungen des *Sittenromans* sind. Daher wird man in diesen Blättern Muster der Vollkommenheit und vollendete Bösewichter, wie man sie in den Melodramen zu sehen gewohnt ist, vergeblich suchen; denn es mufs die Aufgabe des Sittenromans sein, die Meinung über das, was man zu schildern versucht, durch die Wahrheit aufzuklären, nicht durch die Uebertreibung irre zu führen . . . . Um also diesen Zweck zu erreichen, ist es vor allem nothwendig, *unsere Nationaleigenthümlichkeit* (nuestra nacionalidad) von dem Standpunkte der Wirklichkeit aus zu würdigen, zu lieben und

kennen zu lehren. So der Vergessenheit und Verachtung entrissen, in die sie verfallen, wird sie studirt und sozusagen in Circulation gesetzt werden können, und, wie das Blut, von Gefäfs zu Gefäfs in die Adern und zum Herzen dringen.“ — Ebenso bestimmt erklärt sich F. C. in der erwähnten, humoristischen *Carta á mi lector de las Batuecas* (ein gebirgiger Landstrich im Königreich Leon) über das Hauptmotiv und den Endzweck seines Romanschreibens, indem er diesem wirklichen oder fingirten Leser und Verehrer antwortet: „In Deinem Schreiben hast Du mir im Namen Deiner Freunde Grüfse gemeldet und gesagt, dafs ihr ein neues Werk von mir erwartet, hinzufügend: „„Erzähle uns in schlichter castilischer Prosa, was sich wirklich in *unseren* Ortschaften in Spanien zuträgt, was *unsere* Landsleute in den verschiedenen Klassen *unserer* Gesellschaft denken und thun.““ Wisse denn, dafs dies (und merke wohl auf!) der *einzige* und *alleinige* Beweggrund (el *solo* y *único* móvil) gewesen ist, der mich die Feder ergreifen liefs, um den Roman zu schreiben, den ich Dir übersende. Denn Du weifst ja, dafs das, was ich schreibe, keine Phantasie-Romane (novelas de fantasía) sind, sondern eine Verbindung (reunion) von Scenen aus dem wirklichen Leben, von Beschreibungen, Porträten und Reflexionen.“ —

F. C. hat also mit vollem Bewufstsein sich als Ziel seines Dichtens gesteckt: den *realistischen* oder *Zeitroman* und das *Sittengemälde* in Spanien einzubürgern; er hat nicht blofs Spanien und die Spanier der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit überhaupt treu nach dem Leben schildern und charakterisiren wollen, sondern insbesondere *Andalusien* und die *Andalusier*. Und dies ist ihm auch auf eine wunderbare Weise gelungen; alle seine Beschreibungen der eigenthümlichen Natur des Landes und der Gegenden, seine Charakter- und Sittenschilderungen, besonders der Landbewohner tragen auch für den Nichteingebornen das unverkennbare Gepräge der Objectivität und Realität; aber selbst die alltägliche Wirklichkeit, z. B. in der Beschreibung eines Bauernhofes, in der Schilderung einer Kinderscene u. s. w., weifs er poetisch zu durchgei-

stigen, und zwar nicht durch ein subjectives Hineindichten, sondern durch das Herausfinden des in den Objecten selbst liegenden poetischen Elementes; denn ihm ist die Liebe zum Vaterländischen, Heimischen zur Wünschelruthe geworden, die ihn da edles Metall finden läfst, wo der Indifferente nur gewöhnliches Gestein sieht. Sehr treffend hat Hr. *v. Mazade* (l. c. p. 358) von F. C.'s Art zu dichten gesagt: „Ses créations, ses combinaisons, ses personnages n'ont aucun reflet d'imitation; ils sont pris au *coeur de la vie nationale.* Ils procèdent de *l'observation de la réalité* et du *sentiment de la poésie des choses*, deux qualités qui, en se réunissant, en s'équilibrant, font les inventeurs vrais et originaux . . . . . Ses drames n'ont rien de compliqué, ... il a plutôt le *génie des détails*, et il fait tout vivre . . . . . *L'Andalousie* est l'héroine de Fernan Caballero.“ —

So hat F. C. in den seit ungefähr einem Jahrzehnt herausgegebenen Romanen und Erzählungen[1]) eine ganze

---

[1]) Die bisher erschienenen Bände der gesammelten Werke Fernan Caballero's in der Madrider Ausgabe (bei Mellado) enthalten:

1) Un verano en Bornos. Novela de costumbres. 1855. 1 Bd. in 8°.
2) La Gaviota, novela original de costumbres españolas. 1856. 2 Bde. (Lleva al principio un juicio crítico por D. Eugenio de Ochoa.)
3) La familia de Alvareda, novela original de costumbres populares. (Con prólogo del Duque de Rivas). — Callar en vida y Perdonar en muerte. Relacion. (El prólogo es de D. Fermin de la Puente y Apezechea). 1856. 1 Bd.
4) Una en otra, novela de costumbres. (Con un prólogo por D. Juan Eugenio Hartzenbusch). — Con mal ó con bien á los tuyos te tén. Relacion. 1856. 1 Bd.
5) Relaciones: Justa y Rufina. — Mas largo es el tiempo que la fortuna. — No transige la conciencia. — La flor de las ruinas. — El ex-voto. — Los dos amigos. — La hija del sol. (El prólogo es de D. Eduardo G. Pedroso). 1857. 1 Bd.
6) Cuadros de costumbres: Simon Verde. — Mas honor que honores. — Lucas García. — Obrar bien . . . . que Dios es Dios. — El dolor es una agonía sin muerte. (El prólogo es del marques de Molins). 1857. 1 Bd.
7) Élia, ó la España treinta años ha. — Comprende ademas este tomo: El último consuelo. — La noche de navidad. — El dia de reyes. (El prólogo por D. Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca). 1857. 1 Bd.
8) Relaciones: La estrella de Vandalia. — ¡ Pobre Dolores! (El prólogo por D. J. F. Pacheco). 1857. 1 Bd.
9) Un Servilon y un Liberalito, ó Tres almas de Dios. (Con un prólogo

Gallerie von reizenden und doch naturwahren Landschafts- und Genre-Bildern aus Andalusien geliefert, sie zeigen uns mit photographischer Treue diese an den interessantesten Contrasten so reiche Natur, von der üppigsten Fülle der Vegetation bis zu den Salzsteppen der Meeresufer, das Meer mit seinen Zaubern und Schrecken, die großen Schatten der Vergangenheit, die Ruinen maurischer Burgen und die verfallenen, verlassenen Klosterpaläste, die idyllischen Gehöfte von Villa-Maria oder Valdepaz, und die alten pittoresken Ciudades Carmona oder Arcos neben dem glänzenden Cadiz und dem stolzen Sevilla; — wir sehen sie belebt von ebenso eigenthümlichen Figuren und porträtähnlichen Personen, bald aus der feinen aristokratischen Welt (der Grandeza und Nobleza), bald aus den Kreisen der Landjunker und wohlhabenden Labradores (der Hidalguía), am öftersten jedoch von schlichten Bauern und Hirten, die aber trotzdem durch eine angeborne Ritterlichkeit, anmuthige Lebendigkeit und das ächt andalusische Salz des Mutterwitzes ihre edle Race bewähren; ja besonders reizend gemalt sind die Gruppen und Scenen aus dem ländlichen Stillleben, mit Vorliebe — worin der Dichter wohl sein Geschlecht verräth — für die Kinder-, Thier- und Blumenwelt; solche Sittengemälde sind in der That *andalusische Dorfgeschichten*, wie sie der Verfasser selbst genannt hat (*Cuadros de costumbres populares anduluces*), wohl ohne mit dem modisch gewordenen Namen coquettiren, oder für den Einführer einer neuen Erzählungsgattung gelten zu wollen.

---

por D. Antonio Aparisi y Guijarro). — Cosa cumplida . . . . solo en la otra vida. Dialogos entre la juventud y la edad madura. (Con un prólogo por D. Fermin de la Puente y Apezechea). 1857. 1 Bd.

10) Clemencia, novela de costumbres. (El prólogo es de D. Luis de Eguilaz). 1857. 2 Bde.

11) Lágrimas, novela de costumbres contemporáneas. (Lleva un prólogo de D. Ant. Cabanilles). 1858. 1 Bd.

Die meisten dieser Romane und Erzählungen waren früher in Cadiz, Sevilla u. s. w. in wiederholten Auflagen erschienen. — Nach Hrn. *v. Mazade's* Angabe (l. c. p. 353) soll die Madrider Gesammtausgabe auf Kosten der Königin Isabella gedruckt worden sein.

Die gröſseren Romane haben meist die Entwickelung eines *weiblichen* Charakters — worin sich abermals das Geschlecht des Dichters kundgibt — zum Hauptgegenstande, wie La Gaviota, Elia, Clemencia, Lágrimas. So wird z. B. in der Gaviota [1]) die in sehr ärmlichen Umständen, in der Nähe des Dorfes Villamar aufgewachsene Tochter eines Fischers geschildert, eine trotzige, eigenwillige, roh egoistische Natur, aber mit einer wunderbaren Stimme und einem ausgezeichneten Talente für Musik begabt, die sich mit einem nach Spanien verschlagenen deutschen Chirurgen verbindet, nicht weil sie ihn liebt, obwohl er ein trefflicher, kindlich einfacher, treuherziger Mensch ist (er ist in der That ein ächt deutscher Charakter, eine Art *Kindlein*, wie ihn nur ein Kenner und Würdiger deutschen Gemüthes zeichnen konnte), nicht weil sie ihm als ihren Lebensretter Dank schuldet, sondern weil er durch sein Flötenspiel sie fesselt und ihr Lehrer in der Musik wird. Als sie dann durch ihn und dessen Gönner, den Herzog von Almansa, zur Opernsängerin ausgebildet, auf dem Theater der Residenz als Primadonna mit Geld und enthusiastischem Beifall überschüttet Triumphe feiert, lohnt sie die blind ihr vertrauende Liebe ihres Mannes und Wohlthäters durch Untreue; aber nicht etwa durch Erhörung der mehr der Künstlerin als dem Weibe geltenden delicaten Bewerbung des Herzogs, sondern durch leidenschaftliche Hingabe an den Stierfechter Pepe Vera, der durch seine körperliche Schönheit und Kraft ihre Sinne gefangen, durch seine brutale Energie ihre Eigenwilligkeit gebändigt und ihren Trotz gebrochen, und durch seinen noch roheren Egoismus den ihren überwunden hat. Dieser, im übermüthigen Gefühle seiner Herrschaft über sie, zwingt sie seinen brutalen Launen zu fröhnen, trotz ihres leidenden Zustandes das Haus ihres Gatten zu verlassen, um mit ihm

---

[1]) *Gaviota*, d. i. Seemöve, wird in Andalusien als eine familiäre Bezeichnung für ein schreimauliges, tollköpfiges Weib von abstoſsenden Manieren gebraucht, daher das Spichwort: La gaviota, mientras mas vieja, mas loca. Der Heldin des Romans wird dieser Spitzname von einem ihr aufsäſsigen Bauernjungen beigelegt, sie heiſst eigentlich Maria.

einer nächtlichen Orgie beizuwohnen, und, bei dadurch noch gesteigerter fieberhafter Aufregung, dem Stiergefechte zuzusehen, in dem er aber vor ihren Augen einen gräfslichen Tod findet [1]). In Folge dessen verfällt auch sie in eine Krankheit, die sie dem Tode nahe bringt; zwar genest sie wieder; aber nicht nur ihr Gatte hat, als er nicht länger an ihrer Untreue und seiner Schande zweifeln konnte, den Tod in Amerika gesucht und gefunden, der Herzog mit Ekel sich von ihr abgewandt; auch ihre eigentliche Seele — ihre Stimme hat sie verloren. Sie ist nun nichts als ein zerbrochenes Instrument, denn sie ward nicht von der Poesie ihrer Kunst begeistert, gehoben und veredelt, sie hatte nur für den materiellen, mechanisch-technischen Theil derselben Sinn und Talent; und als sie endlich, mit den Trümmern ihres Erwerbes in die Heimath zurückgekehrt, noch froh sein mufste, dadurch einen früher von ihr verachteten Liebhaber, den Dorfbarbier zum zweiten Mann zu bekommen, (der ihr hauptsächlich dadurch das Leben verbitterte, dafs er, ein musikalischer Dilettant, gräulich distonirte), war sie eben nur wieder ein gemeines, widerspänstiges, belferndes Weib geworden, und ihr Jugendfeind konnte mit Recht ihr zurufen: „Gaviota fuiste, Gaviota eres, Gaviota serás!“ — Ist das nicht zugleich ein sprechendes Bild unseres modernen, roh materialistischen, egoistischen Virtuosenthums?! — Vielleicht könnte man dieses Bild zu sprechend, zu realistisch ähnlich finden, vielleicht durch diese, allerdings sehr unvollkommene Skizze zu dem Urtheile verleitet werden, dafs ein Charakter mit so abstofsenden Zügen nicht zur Heldin eines Romans tauge, dafs das moralische und ästhetische Gefühl, davon beleidigt, sich nicht dafür interessiren könne? — Aber der Dichter hat es verstanden, den Charakter so künstlerisch durchzuführen,

---

[3]) Wiewohl auch Fernan Caballero in diesem Romane und mehreren seiner Erzählungen Stiergefechte sehr anschaulich beschreibt, so ist er doch — darin allein die Nationalneigungen nicht theilend — ein erklärter Feind derselben. Man lese z. B. die Erzählung: „Con mal ó con bien á los tuyos te tén“, worin der gräfsliche Tod eines armen Picador und das traurige Schicksal seiner Tochter geschildert werden.

ihm anfangs den Schein genialer Originalität verleihend, mit feinem psychologischen Takte und streng logischer Consequenz allmählich ihn in seinem wahren Lichte zeigend, und endlich ihn sich selbst vernichten lassend, dafs man mit steigendem Interesse ihm folgt und auch das moralische Gefühl befriedigt wird. Er hat uns ja in diesem Bilde die verderblichen Folgen des übermüthigen Dünkels auf einseitig künstlerische Begabung in einer gemein egoistischen Natur, ohne Begeisterung für das Ideale, ohne sittlichen Halt, meisterhaft geschildert; — und wahrlich, das ist ein zeitgemäfses Bild, ein passender Charakter für einen modernrealistischen Roman! — Zudem sind diese Hauptfiguren von nicht minder originellen, ebenso wahr als anziehend gezeichneten Charakteren umgeben, und die locale Scenerie ist höchst anschaulich, mit dem ganzen ihr eigenthümlichen Farbenreichthum gemalt. So ist z. B. eine reizende Idylle das Leben der Bauernfamilie, die in dem verlassenen Kloster von Villamar haust, bei welcher Stein, Gaviota's erster Gatte, Aufnahme gefunden und diese kennen gelernt hatte; der Geist, dem dieses Gebäude geweiht war, ist mit den Mönchen nicht fortgezogen, er beseelt die schlichten Landleute, insbesondere die Grofsmutter, die ein schönes Bild jener mit *so* völliger Naivetät geübten christlichen Liebe und werkthätigen Barmherzigkeit ist, dafs ihr das Gegentheil zu thun unmöglich dünkt, die daher ihren Enkel Momo — das einzige aus der Art geschlagene Glied der Familie — eine böse Zunge schilt, weil er, ein ebenso roher Egoist wie die Gaviota, schon als Junge instinctmäfsig deren Charakter erkannt und durch den ihr aufgebrachten Spitznamen bezeichnet hat.

Folgende Scene ist eine der vielen, in welchen das ländliche Stillleben dieser Familie mit anmuthiger Einfachheit und Naturtreue geschildert wird.

„Als Stein zum Kloster kam, fand er die ganze Familie vereint, sich sonnend im Vorhof.

Dolores (die Mutter), in einem niedern Stuhle sitzend, besserte ein Hemd ihres Gatten aus. Ihre beiden Töchterchen, Pepa und Paca, spielten in der Nähe der Mutter. Es waren zwei

niedliche Wesen von sechs und acht Jahren. Der Säugling, in einen Gehkorb gestellt, war der Gegenstand der Unterhaltung für einen andern, fünfjährigen Kleinen, seinen Bruder, der sich damit die Zeit vertrieb, ihm Witze (gracias) zu lehren — ein sehr geeignetes Mittel, den in jenen Gegenden so früh reifenden Verstand zu entwickeln. Dieser Junge war sehr hübsch, aber überaus klein, weshalb Momo (sein Bruder, der erwähnte entartete, älteste Sohn) ihn oft in Wuth brachte, indem er ihn Francisco de Anis (Aniskorn) nannte, statt Francisco de Asis, welches sein wahrer Name war. Er trug sehr kurze Pantalons von grobem Tuche und eine Jacke von demselben Stoffe, der er aber ebenfalls entwachsen war, so dafs ihm um die Mitte des Leibes das Hemd in vollen Bauschen herausstand, da auch die Pantalons von einem einzigen Tuchstreifen nur schlecht getragen wurden.

— „Mach eine Alte, Manolillo“, sagte Anis.

Und der ganz Kleine schnitt ein grämliches Gesicht, indem er die Augen halb zudrückte, die Lippen zusammenkniff und den Kopf hängen liefs.

— „Manolillo, erschlag einen Maurenjungen (mata un morito).“

Und der Kleine rifs die Augen weit auf, zog die Augenbrauen in die Höhe, ballte die Fäuste und wurde roth wie Scharlach, indem er sich anstrengte in einer kriegerischen Stellung sich aufzublähen. Da ergriff ihn Anis bei den Händen, und sie hin- und herschwingend sang er:

Ei! wie hübsche Händchen
Hab' ich nun erwischt!
Wie so klein und zierlich,
Wie so weifs sie sind! [1])

Die Grofsmutter Maria spann, und der Bruder Gabriel (ein Laienbruder, der in dem Kloster aufgewachsen war und als er nach dessen Aufhebung hilflos zurückgeblieben, weil er es nicht fassen konnte anderswo zu leben, von der Familie das Gnadenbrot erhielt) beschäftigte sich mit der Anfertigung kleiner Körbe aus dem trockenen Laube der Zwergpalme.

Ein ungeheuer grofser, zottiger weifser Hund, Palomo geheifsen, von der schönen Race der estramadurischen Schäfer-

---

[1]) ¡ Qué lindas manitas
Que tengo yo!
¡ Qué chicas! ¡ qué blancas!
¡ Qué monas que son!

hunde, schlief, seiner ganzen Länge nach ausgestreckt, so dafs seine grobgliedrigen Pfoten und sein dicht behaarter Schweif einen grofsen Raum einnahmen, während Morrongo, ein beleibter gelber Kater, seit seiner Jugend der Ohren und des Schweifes beraubt, auf einem über den Boden gebreiteten Stücke von einem Unterrocke der Tia [1]) Maria ruhte.

Stein, Momo und Manuel (Maria's Sohn und Vater der Kinder, das Haupt der Familie, ein ausgedienter Soldat) waren fast zu gleicher Zeit von verschiedenen Seiten herbeigekommen. Der letzte kam von der Runde, die ihm als Wächter des Gebäudes zu machen oblag, in der einen Hand ein Gewehr, in der andern drei Rebhühner und zwei Kaninchen tragend.

Die Knaben liefen auf Momo zu, der mit Einem Wurfe seinen Schnappsack ausleerte; da rollten, wie aus einem Füllhorn, ganze Haufen von Winterfrüchten hervor, womit man in Spanien den Vorabend von Allerheiligen zu feiern pflegt, wie Nüsse, Kastanien, Granatäpfel, Kartoffeln u. s. w.

— „Wenn Marisalada (d. i. Marie das Blitzmädel, eben die Gaviota) uns morgen dazu noch einige Fische brächte“, sagte das ältere der Mädchen, „dann gäbe es erst ein rechtes Gaudium (jolgorio)“.

— „Morgen“, entgegnete die Grofsmutter, „ist ja Allerheiligentag; da geht der Gevatter Pedro (Gaviota's Vater) gewifs nicht fischen“.

— „Also übermorgen“, rief das jüngere Mädchen.

— „Ebenso wenig fischt man am Allerseelentag.“

— „Und warum nicht?“ frug das Kind.

— „Weil das den Tag entheiligen hiefse, den die Kirche dem Andenken der abgestorbenen Seelen geweiht hat. Das lehre euch das Beispiel der Fischer, die einmal an einem solchen Tage, wie der übermorgige, fischen gegangen waren: als sie die Netze herauszogen und sie sehr schwer fühlten, hatten sie schon grofse Freude; aber anstatt der Fische fanden sie darin nur Todtenschädel. Sage ich nicht die reine Wahrheit, Bruder Gabriel?“

— „Das versteht sich! — Ich habe es zwar nicht gesehen; aber es ist so gut, als wenn ich es gesehen hätte“, — erwiederte der Bruder.

— „Also deshalb lafst ihr uns so viel beten am Allersee-

---

[1]) Mit *Tia*, eigentlich Muhme, werden auf dem Lande alle älteren Frauen angeredet, sowie die alten Männer mit *Tio*.

lentage in der Rosenkranz-Stunde (á la hora del Rosario)?" frug das Kind wieder.

— „Eben deshalb", antwortete die Grofsmutter. „Das ist ein heiliger Gebrauch, und Gott will nicht, dafs wir ihn aufser Acht lassen. Zum Beweise will ich euch ein Beispiel erzählen. — Es war einmal ein Bischof, der sich nicht viel um diesen frommen Gebrauch bekümmerte und seine Gläubigen nicht dazu ermahnte. Eines Nachts träumte ihm, er sehe einen grausigen Abgrund, an dessen Rande ein Engel safs, der mit einer Kette von weifsen und rothen Rosen aus dessen Tiefe ein schönes Weib, aber ganz in Thränen aufgelöst und mit zerrauften Haaren, heraufzog. Als das Weib sich diesem finsteren Abgrunde entrissen sah, flog es, glanzbedeckt, himmelwärts. Des anderen Morgens war der Bischof sehr begierig nach einer Auslegung des Traumes, und bat Gott, ihn zu erleuchten. Er begab sich in die Kirche, und das Erste was seine Augen dort erblickten, war ein knieendes Kind, das an dem Grabe seiner Mutter den Rosenkranz betete." —

— „Das hast du wohl nicht gewufst", sagte Pepa zu ihrem Schwesterchen. „Aber nun pafs auf. Es war einmal ein kleiner Hirtenknabe, der war sehr fromm und betete sehr gerne. Da war auch in dem Fegefeuer eine Seele, die sich mehr als irgend eine sehnte, Gott zu schauen. Als die nun sah, wie der Hirtenknabe so recht von Herzen betete, kam sie zu ihm und sagte: „Schenkst du mir dein Gebet?" — „Nimm es", sagte der Knabe; und die Seele brachte es Gott dar, und alsogleich fand sie Eingang in die Glorie. — „Nun siehst du wohl, ob das Gebet bei Gott empfiehlt!" —

— „Fürwahr", sagte Manuel, „es ist nichts mehr am Platze, als bei Gott für die Abgestorbenen zu bitten; und das erinnert mich an Einen von der Armenseelen-Bruderschaft (cofrade de las ánimas), der einmal an der Pforte einer Kapelle für sie bettelte, laut ausrufend: „Wer zwei Silberrealen (una peseta) auf diesen Teller wirft, der erlöst damit eine Seele aus dem Fegefeuer". — Da kam auch ein Spafsvogel vorbei, und nachdem er zwei Silberrealen darauf geworfen hatte, frug er: „Sagt mir doch, Bruder, glaubt ihr, dafs jetzt die Seele schon draufsen ist?" — „Wie könnt ihr daran zweifeln", erwiederte der Bruder. „Ei dann", sagte der Andere, „nehme ich mein Silberstück auch wieder heraus; denn sie wird doch nicht so albern sein, ins Fegefeuer zurückzukehren."

— „Nun können Sie's bezeugen, Herr Stein", rief die Grofsmutter, „dafs es Nichts giebt, wobei mein Sohn nicht ein Geschichtchen, eine Posse oder einen Witz anzubringen wüfste, und wenn er's an den Haaren herbeiziehen müfste!" —

Man sieht schon aus dieser Probe, welch feinen Sinn der Dichter für die Poesie *im* Volke und *des* Volkes hat, mit welchem Geschick und welcher Anmuth er dessen Sagen, Legenden, Lieder, bis auf die Kindereime herab zu benutzen versteht und so grofsentheils das Volk *sich selbst* schildern läfst. Das ist die *Poesie des Realismus!*

In einem andern Romane (*Una en otra*, p. 27) hat sich der Verf. selbst darüber mittelbar ausgesprochen, indem er einen in Spanien sich aufhaltenden Franzosen an seinen Freund, einen Spanier, schreiben läfst: „Seit ich hier in so inniger Berührung mit dem Volke stehe, habe ich mich überzeugt, dafs in *ihm* allein die Poesie des alten Spaniens noch zu finden ist, die der Chroniken und die der Dichter. Des Volkes Glaube, sein Charakter, seine Gefühle, Alles trägt noch den Stempel der Originalität und der Poesie. Seine Sprache vor Allem kann man mit einem Blumenkranze vergleichen. Die feinsten Gleichnisse, scharfsinnige Sprichwörter von tiefer Wahrheit, Erzählungen voll Witz, oder Erhabenheit, wenn sie religiös sind, Lieder und Gesänge voll der köstlichsten Poesie, Alles das findet man häufig in ihr. Das andalusische Volk ist zierlich (elegante) in seinem Benehmen, in seiner Kleidung, in seiner Sprech- und Gefühlsweise."

Noch müssen wir aus dem zweiten Theile der *Gaviota* — in welchem die feine aristokratische Gesellschaft von Sevilla und Madrid nicht minder treffend geschildert wird — eine Stelle (p. 62—66) erwähnen, weil darin der Dichter seine Ansicht darüber aussprechen läfst, *welche Romangattungen* dem Geiste, Charakter und Geschmacke der Spanier auch *jetzt* noch am meisten entsprechen, und so mittelbar sein eigenes Verfahren rechtfertiget. In einer der Abendgesellschaften (Tertulias), welche sich in dem eleganten Hause der Gräfin von Algar zu Sevilla zu versammeln pflegten, wo auch Stein und seine Frau, die bereits als Sängerin die Aufmerksamkeit

erregt hatte, von ihrem Gönner, dem Herzoge, einem Verwandten der Gräfin, eingeführt worden waren, machte ein geistreicher junger Mann den Vorschlag, die Gesellschaft möge sich damit unterhalten, einen Roman gemeinschaftlich zu improvisiren. Es wird nun vor Allem über die Gattung und Tendenz desselben debattirt; die Mutter der Gräfin, eine Spanierin vom alten Schlage, legt im Voraus ein Veto ein gegen einen Roman im modern französischen Geschmack, worin das Laster im Nimbus der Genialität gefeiert, der Selbstmord interessant und die Gott- und Zuchtlosigkeit als ein Privilegium begabter, philosophischer Geister dargestellt wird. Stein proponirt nun einen phantastischen Roman (novela fantástica). — „Einen solchen keinesfalls", ruft Rafael (der junge Cavalier, von dem die Anregung zu diesem Spiele ausgegangen ist), „der mag gut sein für euch Deutsche, aber nicht für uns. Ein spanischer phantastischer Roman wäre eine unleidliche Affectation."

— „Also", fuhr Stein fort, „einen heroischen oder düsteren Roman (novela heróica ó lúgubre)." —

— „Gott bewahre uns davor!" erwiederte Rafael.

— „Oder einen sentimentalen Roman."

— „Der Name allein schon", entgegnete Rafael, „macht mir die Haut schaudern. Es gibt keine Gattung, die dem spanischen Genius mehr widerstrebe, als die weinerliche. Der Sentimentalismus ist unserem Charakter so entgegengesetzt, wie weinerliches Gewinsel der Sprache Castiliens. — Es gibt nur zwei Romangattungen, die, nach meinem Ermessen, sich für uns eignen: der *historische*, den wir hier den gelehrten Schriftstellern überlassen wollen, und der *Sittenroman* (novela de costumbres), und der ist es gerade, der solchen literarischen Näschern (medias cucharas), wie wir sind, zukommt. Diese Romangattung ist auch bei Weitem die nützlichste und unterhaltendste. Jede Nation sollte über sich solche Romane schreiben. Mit Treue und einem wahrhaften Beobachtungsgeiste geschrieben, würden sie viel beitragen zum Studium der Menschheit, der Geschichte, der praktischen Moral, und zur Kenntniſs der Oertlichkeiten und Zeiten. Hätte ich zu befehlen, so lieſse

ich für jede Provinz einen solchen Sittenroman verfassen, der Alles, was der Schilderung oder Analyse werth ist, enthalten müfste." —

Diese Aufgabe für die Provinz *Andalusien* zu lösen, hat sich nun der Dichter offenbar von Anfang an gesetzt; und in der That hat er durch „Treue und wahrhaften Beobachtungsgeist" in allen seinen späteren Werken *dieses* Ziel nicht nur angestrebt, sondern auch immer völliger erreicht.

Élia[1]) und *Lágrimas*, vorzüglich aber *Clemencia* liefern den Beweis des künstlerischen Fortschrittes. Die Fabel ist auch in der *Clemencia* sehr einfach. Clemencia war, früh verwaist, im Kloster erzogen worden. Kaum zur Jungfrau gereift, kam sie in das Haus ihrer Tante, der Marquesa de Cortegana, und erregte gleich bei ihrem ersten Auftreten in der Welt durch ihre Schönheit und noch mehr durch ihren Liebreiz die Bewunderung Aller, die sie sahen, ohne dafs sie jedoch in ihrer noch ganz kindlichen Einfachheit es selbst beabsichtigt oder bemerkt hätte. Dieser Eindruck mufste auch neben dem viel weltgewandteren Benehmen ihrer Cousinen, der muthwillig-coquetten Alegría und der durch ihr exclusives, tiefleidenschaftliches Wesen nur um so anziehenderen Constantia, bald von seiner Stärke verlieren; und da Clemencia ihnen nicht nur das Feld

---

[1]) In „Élia, oder Spanien vor dreifsig Jahren" wird die Zeit unmittelbar nach dem Unabhängigkeitskriege geschildert, „época (wie Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca in der Vorrede dazu sagt) sobre todo encarecimiento interesante, y en la cual puede decirse que desaparece la antigua España para refundirse en la que á la actual generacion le ha cabido en suerte." Élia ist einer der schönsten weiblichen Charaktere; sie entsagt, nicht wie eine gewöhnliche Romanheldin, ohne alles falsche Pathos, durchdrungen von dem Gefühle, dafs es nicht anders sein könne und dürfe; die Scene, in welcher sie ihre Liebe gesteht, und die, in welcher sie den Geliebten von der Nothwendigkeit ihrer Trennung durch die Vorstellung überzeugt, dafs die Pflicht höher stehe als die Liebe, sind von bezaubernder Naivetät. Meisterhaft ist auch ihre Ziehmutter geschildert, die Señora de Calatrava, Wittwe des Assistente (Bürgermeisters) von Sevilla, aus dem reichen, begüterten Adel, äufserst gut- und grofsmüthig, liebenswürdig unbefangen, voll Mutterwitz, von sehr geläufiger Zunge und durch und durch Spanierin vom alten Schlage. Ihr zur Folie dient ihre Schwägerin, die Marquesa de Val de Jara, die Mutter von Élia's Geliebten, auch noch ganz eine Altspanierin, aber eine stolze Aristokratin von strengem starren Charakter, der die Ehre ihres Hauses und die Reinheit ihres Blutes über Alles geht. — Dieser Roman ist in französischer Uebersetzung erschienen.

willig überliefs, sondern von ihnen und ihrer Tante eine oft aschenbrödelartige Behandlung duldete, so verwandelte sich die Bewunderung in gleichgültiges Uebersehen, oder in mitleidiges Achselzucken über die Beschränktheit des hübschen Kindes. In der That blieb auch Clemencia ein anspruchsloses heiteres Kind, kaum berührt von dieser Verwandlung, glücklich wenn sie sich in sich zurückziehen und mit ihren leidenschaftlich geliebten Blumen ein wahres Blumenleben führen konnte. Doch auch aus diesem bescheidenen Glücke sollte sie aufgestört werden. Ein toller Wüstling, der Hauptmann D. Fernando de Guevara hatte das schöne Mädchen auf einem Spaziergange gesehen, und in einer übermüthigen Laune mit seinen Kameraden gewettet, es binnen wenigen Tagen zu besitzen. Er läfst sich in dem Hause von Clemencia's Tante einführen, und diese beeilt sich um so mehr, dem überaus reichen altadeligen Bewerber die Hand der armen, ihr zur Last fallenden Nichte zuzusagen, als sie zu bemerken glaubte, dafs der Marques de Valdemar, dem sie ihre Tochter Constancia sehnlichst zu vermählen wünschte, eine Neigung für Clemencia gefafst habe. So wird das arme Kind, überrascht und gewohnt sich dem Willen ihrer Tante zu unterwerfen, dem sie keinen anderen Widerstand als durch Thränen zu leisten wagt, mit einem Manne verbunden, den sie nicht kennt, nicht liebt, ja gegen dessen wüste, rohe Natur sie, trotz seiner Jugend und Schönheit, eine instinctmäfsige Abneigung fühlt. Doch bemüht sie sich, diese Abneigung zu bekämpfen, weil sie es nun für ihre Pflicht hält, den Gatten zu lieben, und ist daher doppelt unglücklich, als sie, in eine ferne Garnisonstadt ihm folgend und auf ihn allein angewiesen, von ihm sich verkannt und endlich gar mifshandelt sieht. Denn was bei ihm nur Sinnenrausch und Laune war, verflog sehr bald; wenn aber Clemencia sich bemühte, ihm mit Liebe entgegenzukommen, und dann ihr feines, zartes Gemüth von seiner Rohheit zurückgeschreckt, wie eine von rauher Hand berührte Sensitive sich trauernd verschlofs, so nahm er dies für Heuchelei und trotzige Abneigung; und wiewohl er letztere eher als Liebe für sie fühlte und sein früheres

wüstes Leben wieder fortsetzte, quälte er sie doch mit eifersüchtiger Brutalität. So war Clemencia, trotz ihrer kindlich heiteren, anspruchlos ergebenen Natur, nahe daran dem Seelenschmerz auch körperlich zu unterliegen. Da ruft der im Norden ausgebrochene Bürgerkrieg ihren Gatten ins Feld; ihr Siechthum macht es unmöglich ihm zu folgen, und sie wird, schwer erkrankt, in das Haus ihrer Tante zurückgebracht. Dort aber erfährt sie bald, dafs Fernando, der, wenn auch sonst keine, doch die Tugend der Tapferkeit in hohem Grade besafs, auf dem Schlachtfelde einen ruhmvollen Tod gefunden habe.

In dem Hause der Marquesa hatte sich inzwischen aber auch Manches verändert. Diese war nämlich dahintergekommen, dafs der wahre Grund von dem abstofsenden Benehmen ihrer Tochter Constancia gegen den ihr bestimmten Bräutigam, den Marques de Valdemar, eine heimliche leidenschaftliche Liebe zu einem Vetter, einem armen Artillerieofficier, war. Um die Tochter, deren trotzig fester, tief leidenschaftlicher Charakter weder Bitten noch Drohungen nachgab, dafür zu züchtigen und vielleicht durch Trennung und Einsamkeit ihren Sinn zu beugen, benutzte nun die Marquesa die Krankheit Clemencia's, unter dem Vorwande, dieselbe bedürfe der Landluft und Stille, um sich gänzlich zu erholen, sie in Begleitung Constancia's nach ihrem fern an der Meeresküste gelegenen Gehöfte zu senden. Durch ihre Verbindungen aber wufste sie es dahin zu bringen, dafs während dem der arme Vetter nach Ceuta versetzt wurde [1]).

---

[1]) Um ein Beispiel der Auffassungs- und Darstellungskraft des Verf. von Naturscenen, seinem feinen und scharfen Sinn für Einzelheiten, und seinem Reichthum an Vergleichungen des sinnlichen mit dem übersinnlichen Leben zu geben, wollen wir die gewifs nicht dankbare Beschreibung der öden Meeresgegend hersetzen, in welcher dieses Gehöfte, der Verbannungsort der beiden schwer Geprüften, lag:

„Es ist gewifs, dafs die Umgegend, gebildet durch das Meer und einen flachen Landstrich, ohne Abwechselung des Terrains, ohne Baumreichthum, ohne Gewässer, ohne eine andere Spur menschlicher Wohnung, als das viereckige, schwerfällig gebaute Gehöfte, welches sie bewohnten, nicht zu jener Art von Landschaft gehörte, die man anmuthig oder romantisch nennt; und dennoch, wie grofs ist nicht der Zauber, der auch in einer verlassenen, ein-

Da werden eines Nachts die beiden Verbannten von dem Tosen des sturmgepeitschten Meeres aufgeschreckt;

---

förmigen Natur existirt? Warum erweckt diese heitere und erhebende Ideen, selbst mehr als waldreiche Gegenden, mit ihren Gebüschen, ihren Hügeln, ihren Bächen, ihren mannigfaltigen Ansichten, in welchen Alles sich bewegt, schmuck herausstellt und zierlich sich gruppirt? Es kann sein, dafs zum Theil Vorliebe und Gewohnheit jener Natur ihren Zauber verleihen: es kann sein, dafs er auch in einem eigenthümlichen Gefühle des Schreibers dieser Zeilen seinen Grund hat; aber es ist nun einmal so, dafs eine einförmige Heide mit ihrem Gepräge primitiver und naturwüchsiger Vegetation, ein reiner, hoher Himmel, ein blaues Meer, das an Glanz und Gröfse mit dem Himmel wetteifert, ein ernstes, massenhaftes Gebäude, bei dem man mehr für die Dauer als für die Zierlichkeit gesorgt hat, ihm voll von jener heiteren Majestät erscheinen, welche die Seele erweitert und auf das Gemüth den Eindruck ruhiger Freude an der Einsamkeit und des grofsartigen Gefühls der Unendlichkeit macht. Die Erde erscheint da viel demüthiger, und die Sonne milder lächelnd (sonriente), wenn man sich so ausdrücken darf. Da ist die Luft viel reiner und balsamischer, weil reichlich durchdrungen von dem kräftigen Wohlgeruch der wilden Pflanzen. Wenige Gegenstände stören die Versenkung in diese ernste Natur, die selbst in Nachdenken versunken zu sein scheint. Und warum sollte auch eine Heide mit ihrem gränzenlosen Horizont und dem prächtigen Teppiche, der sie deckt, nicht schön sein? Dessen Einschlag sind die Sevenbäume (sabinas), die der traurig-ernsten Familie der Cypresse angehören, und die man für Filigranarbeit von Bronce hielte, wenn sie nicht Weihrauch den armen Kirchen gäben; die Schilfröhre, die dünn und schwach in den sandigen niederen Gegenden sich aneinanderdrängen und die demüthig ihre Blüthen mit einem dunklen Kleide schmücken; die zierliche Zwergpalme, so hineingeschmiegt und eingewurzelt in die Erde, die sie nährt, von rauhem und starrem Aeufseren, aber von so zartem Marke, dafs die Kinder es wie Mandeln lieben; der Thymian, so unscheinbar, so arm und blätterkarg, und so reichlich duftspendend; die Spargelstauden, die mit Früchten prangen so roth wie Corallen; die zerzausten Ginstersträuche, mit dichten, wohlriechenden weifsen Blüthen bespickt wie mit Zuckerkörnern; das Pfriemkraut (gayumbos), das schon im März mit duftigen, goldfarbenen Blüthen bedeckt ist, so dicht wie andere Pflanzen mit Blättern; und vor Allem der wilde Mastixbaum, ein abgehärteter Veteran, treu in allen Jahreszeiten, wie ein Freund bei allen Unbilden des Glückes, immer grün wie eine Hoffnung ohne Täuschung, dem weder Kälte noch Hitze etwas anhaben, weder Dürre noch Stürme, als wenn seine Blätter von Smaragd, sein Stamm von Eisen wären, ein ebenso würdiger Repräsentant der Unsterblichkeit als der Lorbeer, der Stärke als die Eiche, und der Beständigkeit als das Hauslauch. Alles dies vergoldet die glänzende Sonne, der Mittel- und Brennpunkt des materiellen Lichtes für die Augen, deren Schwäche davon geblendet wird, wie Gott der Mittel- und Brennpunkt des Lichtes für die Vernunft ist, deren Unfähigkeit ihn völlig zu begreifen davon verwirrt wird. — „O! wie süfs wäre es“, sagte sich da Clemencia, „mit einem reinen und ruhigen Gewissen hinzusinken in die Arme der duftenden Kräuter, die Augen erhebend zur glänzenden Wölbung, zu sterben, von der Sonne überstrahlt, sanft eingewiegt in den letzten Schlaf von dem süfsen Gemurmel des leise bewegten Frühlingsgewoges, von dem Gesäusel der Luft zwischen den Pflanzen; wenn sich dann unsere Seele erhöbe zum Himmel in einem Hymnus des Lobes und der Anbetung, wie sich in die Höhen aufschwingt die liederreiche Lerche! Gott, Du unser Schöpfer! wie sehr sehnt

durch das Heulen des Windes hören sie von Zeit zu Zeit die Nothschüsse eines in der Nähe der Küste verunglückten Schiffes. Nach einer angstvoll durchwachten Nacht eilen sie beim Anbruch des Tages mit den übrigen Bewohnern des Gehöftes zum Meeresstrande, und mit Schrecken erblicken sie da ausgeworfene Leichen unter Schiffstrümmern. Constancia stöfst einen Schrei aus und sinkt ohnmächtig nieder. Sie hat unter den Leichen die des Geliebten erkannt.

Als Constancia sich im Stande fand die Reise anzutreten, kehrt Clemencia mit ihr in das Haus der Marquesa zurück. Natürlich war Clemencia's Lage dort keine behagliche, um so weniger, als man ihr immer mehr merken liefs, wie sehr sie der Familie zur Last falle. Und doch zwingt sie ihre Mittellosigkeit zu bleiben. Aus dieser doppelt peinlichen Lage erlöst sie endlich ein Brief von dem Vater ihres verstorbenen Gatten, der sie einladet, bei ihm auf seinem Gute zu Villa-Maria zu leben, da er nun ganz kinderlos geworden sei.

Mit Freuden folgt sie diesem Rufe; und als sie von Fernando's Eltern mit Wohlwollen empfangen, bald mit Liebe als Tochter behandelt wird, als ein ländliches Stillleben in einer reizenden Gegend ihr eine lachende Zukunft verspricht, fühlt sie sich endlich vom Glücke begünstigt und gibt sich ihm mit der ganzen, nun wieder gewonnenen Unbefangenheit und Heiterkeit ihres genügsamen Gemüthes hin. Ihr liebebedürftiges Herz findet ja hier zum erstenmale Gegenliebe.

Ihr Schwiegervater, Don Martin Ladron de Guevara, ist der Typus eines reichen, jovialen Landjunkers von altem Schrot und Korn, einer von jenen (señorones de tierra adentro), die so innig mit ihrem Besitzthum verwachsen sind, „dafs sie einen Theil desselben zu bilden scheinen, wie die Basrelief-Figuren eines Hauses.“ Er ist nicht frei

---

sich die Seele, zu Dir im Fluge sich zu erheben, und wie strengt sich die Materie an, sie zurückzuhalten! Wie peinlich macht sie uns die Todesstunde, und mit welchen Schrecken umgiebt sie diese, um uns immer wieder an das traurige irdische Leben zu fesseln!“

von Egoismus, besonders wenn es seinen Comfort betrifft, er ist stolz auf seinen alten Adel und seines Reichthums sich wohl bewufst; aber er ist der Vater der Armen, sein Stolz besteht auch darin, an Grofsmuth Keinem nachzustehen, und seinen Reichthum betrachtet er als Mittel dazu. Trotz seines hohen Alters noch voll Kraft und Lebenslust, hat er seine Freude daran, auch Andern das Leben zu erleichtern, wenn sie sich auch manchmal von seiner neckischen Laune Manches müssen gefallen lassen; und wenn er auch kein Hehl hat, dafs er sich nie bestrebt habe, ein „Wohlredner und Schönschreiber" (hablista y penolista) zu sein, und um Buchgelehrsamkeit sich gar nicht bekümmert habe, so zeigt er doch gern seine natürliche Beredtsamkeit, würzt sie reichlich mit Sprichwörtern — worin er, gleich dem Volke, mit dem er gern verkehrt, seine Weisheit findet (á los que llamaba evangelios chicos) — und Mutterwitz, Menschenkenntnifs und Lebenserfahrung lassen in seinem heitern, liebenswürdigen Umgang den Mangel an feinerer Weltbildung und literarischer Kultur leicht übersehen [1]). Die übrigen Glieder dieser Familie waren: seine Frau, eine streng fromme Matrone, die durch Uebung christlicher Ergebung und Gottvertrauens eine solche Herrschaft über sich errungen hatte, dafs nicht einmal der Schmerz über den Tod ihres letzten Sohnes ihr die Fassung rauben konnte; sie war „ein Muster der Tugend, die sie aber nicht liebenswürdig zu machen wufste"; — sein Bruder der Abt, in seiner Jugend Soldat, viel gereist, sehr gelehrt, ebenso gut- und grofsmüthig wie D. Martin, ebenso christlichgesinnt wie seine Schwägerin, aber viel feiner gebildet, mafs- und würdevoller, toleranter und minder starr in seinen äufseren Formen, kurz ein wahrer Weiser, der den Rest seines Lebens bei den Seinen und in ländlicher

---

[1]) Der Verfasser erklärt ausdrücklich, dafs sein D. Martin, nur mit Veränderung des Namens und der Localität, Zug für Zug und selbst in Einzelheiten *Porträt* (un exacto retrato, hasta en los mas mínimos pormenores) einer erst vor wenigen Jahren gestorbenen Person seiner Bekanntschaft sei. — Auch ohne diese Erklärung sieht man der meisterhaften Zeichnung die Naturtreue und Realität an.

Ruhe zuzubringen beschlossen hatte; — endlich ein Vetter, D. Pablo Guevara, den D. Martin, nachdem er kinderlos geworden war, zu sich berufen hatte, um der Verwaltung der Güter vorzustehen, zu deren Erbe er ihn bestimmt hatte. Pablo war ein junger Mann von 22 Jahren, aber weder durch Schönheit des Körpers noch durch glänzende Geistesgaben ausgezeichnet; er war auf dem Lande aufgewachsen und hatte daher auch keine feinere Bildung: aber in Allem, was zum Landmann gehörte, an Kraft, Muth und Behendigkeit that es ihm keiner zuvor, und sein natürlicher klarer Verstand, sein treffliches Herz, sein edler und selbst feiner Sinn bedurften nur der Entwicklung und Veranlassung, um sich trotz seiner an Blödigkeit gränzenden Bescheidenheit geltend zu machen. D. Martin, der gewohnt war, Jedermann auf eine etwas derb scherzhafte Weise seine Meinung ins Gesicht zu sagen, pflegte dem Pablo lachend zuzurufen: „Pablo, an Kraft und Muth nimmst du's mit Jedem auf, aber ebenso an Unschönheit; deine Güte laſs ich unangefochten, aber das Pulver hast du nicht erfunden und das Gras hörst du auch nicht wachsen."

Clemencia wird bald das Schooskind dieses Kreises; die Eltern lieben sie wie eine rechte Tochter, besonders D. Martin ist ganz vernarrt in sein „Malven-Röschen" (Malva-Rosita), wie er sie nennt; der Abt beweist ihr seine Zuneigung, indem er nicht nur für Comfort und Eleganz ihrer Einrichtung sorgt, sondern auch durch Unterricht und Lehre ihre geistigen Anlagen entwickelt und ihr Herz bildet; und Pablo, der arme blöde Pablo liebt sie mit der Innigkeit der ersten Liebe, aber zugleich mit dem Gefühle, ihrer Gegenliebe nicht werth zu sein, und daher mit dem brennenden Triebe, sich an geistiger und geselliger Bildung ihr gleich zu stellen, was ihm auch immer mehr gelingt, indem er an dem Unterricht des Abtes eifrigst Theil nimmt und dessen Lebensregeln sich praktisch anzueignen sucht.

So hat Clemencia manches Jahr in ungetrübtem Glücke verlebt; die sechzehnjährige Wittwe, das Malven-Röschen, hat sich unter dieser wohlwollend verständigen Pflege zur

jungen selbstbewufsten Frau, zur völlig entknospten Rose entfaltet, und doch die jungfräuliche Unbefangenheit und heitere Reine ihres Gemüthes so sehr bewahrt, dafs sie sich am glücklichsten dünkt, wenn sie manchmal wieder, wie einst als Kind, unter ihren Blumen und Vögeln nur sich und der Natur leben kann. Sie erwiedert natürlich von ganzem Herzen und mit dem innigsten Dankgefühle die ihr so vielfach bewiesene Liebe Aller; aber Pablo's Liebe beunruhigt sie nicht, sein still bescheidenes Werben hält sie nur für brüderliches Wohlwollen, weil sie selbst ohne Regung von Leidenschaft, frei von aller Coquetterie, eben auch wie eine Schwester ihn liebt.

Eines Tages war Clemencia mit zwei Bauernkindern, deren sie immer gern welche um sich hatte, spazieren gegangen und hatte sich, ihnen Märchen erzählend, im Schatten eines Hohlweges niedergesetzt; da wird sie von fern hertönendem Warn- und Angstruf aufgeschreckt; bald darauf erscheint am Eingange des Hohlweges ein Stier, der, von der Heerde entsprungen und von dem Hirten verfolgt, wild geworden war; erst stutzt das Thier, als es auch hier Menschen gewahrt, dann aber stürzt es, nur noch mehr in Wuth gebracht, auf Clemencia und die Kinder los; Clemencia hält sich für verloren und, ihre Seele Gott empfehlend, schliefst sie die Augen. Da fühlt sie sich von starken Armen umfafst und in die Höhe gerissen; und als sie die Augen wieder aufschlägt, sieht sie sich und die Kinder gerettet, neben sich Pablo und den Maier, und hört aus dem Hohlwege herauf das Wuthgebrülle des Stieres, der sich vergeblich bemüht, einen ihm um die Hörner geschlungenen Mantel los zu werden.

Diese Heldenthat Pablo's veranlafst D. Martin, einen schon lange im Stillen gehegten Plan zur Ausführung zu bringen. Er will Pablo's Treue und Muth durch die Hand Clemencia's belohnen, und sein geliebtes Malven-Röschen durch diese Verbindung mit seinem Erben im Mitbesitze aller seiner Reichthümer hinterlassen. Gewohnt seinen Willen als Gesetz von den Seinen befolgt zu sehen, und überhaupt an der Einwilligung der beiden jungen Leute nicht

zweifelnd, spricht er diesen Wunsch mehr als Beschlufs auf seine derb joviale Weise seinem Malven-Röschen aus. Clemencia ist davon sichtlich überrascht; aus Liebe und Dankbarkeit gegen ihren Vater und Wohlthäter unterwirft sie sich jedoch seinem Willen. Aber der Gedanke, nun zum zweiten Male ihre Hand ohne ihr Herz verschenken, die ihr so werth gewordene Freiheit gegen Fesseln vertauschen zu müssen, die nur die Liebe zu Rosenbanden machen kann, erfüllte sie mit Trauer, die sie zwar in sich zu verschliefsen suchte, aber nicht immer zu verbergen vermochte; Malven-Röschen senkte das Köpfchen und manchmal sah man es sogar von Thränenthau benetzt. Denn sie liebte Pablo wohl wie eine Schwester, sie fühlte sich ihm zu Dank verpflichtet als ihrem Lebensretter, und sie hatte mit freudigem Antheil die Entwickelung seines Geistes, die Verfeinerung seiner Sitten bemerkt, ja Trennung von ihm würde ihr schwer gefallen sein; aber sie glaubte um so weniger in einer Verbindung mit ihm Ersatz für den Verlust ihrer Freiheit zu finden, als ihr das bisherige Verhältnifs zu ihm vollkommen genügte, und als eben D. Martin selbst durch seine Witze über Pablo nicht dazu beigetragen hatte, ihn in einem idealeren Lichte ihr erscheinen zu lassen. D. Martin nahm auch das mehr in sich Zurückziehen seines Malven-Röschens für noch mädchenhafte Scham; aber der feiner fühlende, der liebende Pablo hatte die stille Trauer, die oft plötzlich thränenerfüllten Augen wohl bemerkt, und als D. Martin auch ihm seinen Beschlufs mittheilte und ihn aufforderte, nun selbst seine Bewerbung anzubringen, war ihm der Grund von Clemencia's veränder-tem Wesen klar geworden, und mit der Grofsmuth wahrer Liebe und dem edlen Stolze des Selbstgefühls fafste er den Entschlufs, sein Glück nicht durch das ihre zu erkaufen und nicht durch die Macht der Verhältnisse zu erlangen, was er nur sich selbst zu verdanken haben wollte. Er weifs wohl, dafs diese Gründe bei D. Martin weder Glauben noch Gewicht finden würden; er erklärt ihm daher, dafs er überhaupt nicht heirathen wolle, weil er an einem Erbübel leide, an dem, wie der Oheim wisse, schon sein

älterer Bruder gestorben sei. D. Martin hält natürlich diesen Mann voll Jugendkraft und Eichenstärke für einen halb verrückten Hypochonder, und in seinem Unmuth über ihn nimmt er sich vor, all sein frei verfügbares Gut seinem geliebten Malven-Röschen zu vermachen und selbst beim Könige um die Erlaubnifs (cédula real) anzusuchen, das Majorat an sie vererben zu dürfen.

Trotz dieser Verstimmung war Alles in diesem Kreise wieder so ziemlich in das frühere Verhältnifs gekommen, und Clemencia, ohne zu wissen, dafs sie Pablo's Grofsmuth eigentlich ihre Freiheit zu danken habe, verlebte noch ein paar Jahre im vollem Genufs derselben. Da wird bei einem Festmahle D. Martin vom Schlage getödtet. Trotz seiner öfteren Willensäufserung gegen seine Frau und Verwandten war er nicht dazu gekommen, rechtsgiltig zu testiren, und Pablo war daher der gesetzliche Universalerbe. Umsonst bietet dieser Clemencia den ihr bestimmten Theil der Erbschaft an, umsonst, sie mit ihm zu theilen. Clemencia's Zartgefühl erlaubt ihr um so weniger etwas von ihm anzunehmen, als der Abt ihre Zukunft mehr als gesichert hatte, indem er sie zur Erbin seines bedeutenden Privatvermögens einsetzte. So lange dieser noch lebte, — denn D. Martin's Wittwe hatte sich in ein Kloster zurückgezogen, — konnte Clemencia mit Anstand noch bei ihm und Pablo auf dem Gute bleiben. Aber bald sollte ihr auch dieser zweite Vater durch den Tod entrissen werden. Als er ihn nahen fühlte, sprach der Abt in seiner milden klaren Weise mit Clemencia über ihre Zukunft nach seinem Scheiden; er verhehlte ihr nicht, dafs seiner vollen Ueberzeugung nach Pablo ein durchaus ihrer würdiger Lebensgefährte sei; als sie aber erklärte, sie könne Pablo nur lieben wie den besten Freund, den sie nach ihm habe, steht er selbst davon ab, dafs sie sich schon jetzt entscheide; sie möge die Welt noch besser kennen lernen, und nur seines letzten Rathes gedenken, bevor sie einen Entschlufs fasse: wenn die Vernunft die Leidenschaft mifsbillige, der ersteren zu folgen. Nach dem Tode des Abts gebietet es

die Sitte, daſs sie den Ort, wo sie so lange glücklich gelebt, verlasse, und sie beschloſs, wie der Abt ihr gerathen, das Haus in Sevilla zu beziehen, das er dort besaſs und ihr mit seinem übrigen Vermögen vermacht hatte. Die Trennung von Pablo fiel ihr schwerer als sie glaubte; und als er in der Scheidestunde — von dem Gefühle des Trennungsschmerzes und des groſsen Opfers, das er ihr gebracht, überwältigt — ihr seine Liebe gestand, und wie diese, frei von aller Selbstsucht, sich verläugnet und das eigene Glück dem der Geliebten zum Opfer gebracht habe, wollte sie schon den nach diesem Geständniſs Enteilenden zurückrufen und ihm ihre Hand reichen; doch er hörte sie nicht, oder wollte sie nicht hören, um nicht die Aufregung dieser Stunde zu miſsbrauchen; und als sie ruhiger geworden, hielt sie dies für einen Wink des Schicksals, und kehrte nach Sevilla zurück. So hatte diese Erklärung nur die Unbefangenheit ihres Verhältnisses zu Pablo gestört, mit dem sie nun nicht mehr wie mit einem Bruder in Verbindung bleiben konnte.

Zu Sevilla lebt Clemencia zurückgezogen und sich fast nur auf den Umgang mit der Familie ihrer Tante, der Marquesa beschränkend, in welcher aber ebenfalls groſse Veränderungen stattgefunden hatten. Constancia hatte mit gebrochenem Herzen sich in die Stille eines Klosters geflüchtet; der ihr bestimmte Bräutigam, der Marques de Valdemar, hatte zwar die so sehr von der Mutter gewünschte Familienverbindung durch seine Vermählung mit der jüngeren Tochter Alegría dennoch realisirt, aber bald sich wieder von ihr getrennt, weil sie ein Verhältniſs mit einem früheren Liebhaber fortunterhielt.

Da kam ein junger Engländer, Sir George Percy, nach Sevilla und wuſste sich Zutritt in Clemencia's Haus zu verschaffen. Er war ein Mann von blendenden körperlichen und geistigen Vorzügen, fein gebildet in der groſsen Welt, aber auch vertraut mit ihren Verführungskünsten, selbstsüchtig blasirt, exclusiv, an nichts mehr glaubend und daher nur sich liebend, kurz ein würdiger Zögling aus Byron's Schule. Dieser findet in dem Umgange mit der rei-

zenden jungen Wittwe erst eine angenehme Zerstreuung, dann sogar ein Mittel gegen seinen Spleen, und endlich will es ihn selbst bedünken, als könnte er etwas wie Liebe für sie fühlen. Er macht ihr die Cour, er bewirbt sich um ihre Hand. Clemencia findet an seiner Bewerbung Gefallen, seine glänzenden Eigenschaften fesseln sie und rauben ihr Unbefangenheit und Ruhe; sie lernt zum ersten Male die Liebe als Leidenschaft kennen. Aber sie kann sich nicht verbergen, dafs etwas in seinem Wesen sie abstofse, dafs eine innere Stimme sie vor ihm warne, und je mehr sie seine den ihren so entgegengesetzten Ansichten kennen lernt, je mehr mufs sie sich gestehen, dafs jene Stimme die der Vernunft sei, welche die Leidenschaft mifsbillige. Dies mahnt sie, des letzten Rathes des Abtes eingedenk zu sein, und sie zögert mit ihrem Entschlusse. Eines Tages, als Percy wieder über „Weltschmerz" klagt, fordert sie ihn auf, denselben loszuwerden, indem er wirklichen Uebeln abhelfe und im christlichen Sinne sich in Werken der Barmherzigkeit übe. Um ihr zu gefallen, macht er den Versuch; als sie ihn aber um den Eindruck fragt, den dieser auf sein Gemüth gemacht habe, kann er sich nicht enthalten, von seinem exclusiven Egoismus hingerissen, wie über eine kindische Laune spottend zu antworten, er habe nur das Gefühl des Ekels davon bekommen, als seine Glacé-Handschuhe durch die Berührung unsauberer Hände beschmutzt worden sein. Das entscheidet den Sieg der Vernunft über die Leidenschaft; Clemencia schreibt noch denselben Abend an Pablo, dessen sittlicher Werth und ächte Liebe ihr durch den Contrast in der Gesinnung des glänzenden, aber nur in sich selbst verliebten Dandy nun erst völlig klar geworden sind, und ladet ihn ein, sie in Sevilla zu besuchen. Kurze Zeit nach dessen Ankunft kehrt Clemencia, als Pablo's Gattin, mit ihm in ihr geliebtes Villa-Maria zurück; und sie hatte keine Ursach, den Entschlufs zu bereuen und der Stimme der Vernunft nach dem letzten Rathe ihres väterlichen Freundes gefolgt zu haben. —

Dies ist die allerdings nicht durch einen Aufwand von Erfindung, durch überraschende Ver- und Entwicklungen

spannende Fabel dieses Sittenromans und Seelengemäldes, wovon der Dichter selbst gesagt hat:

„Das was ich in diesem Romane schildern wollte, ist das Leben eines Weibes, mit einfachen, alltäglichen Ereignissen, wie sie in dem Leben jedes Weibes zu finden und in jedem Romane unerläſslich sind. *Clemencia* — im Gegensatze zu *Lágrimas*, welche der Typus einer zur Trauer gestimmten, schwächlichen und sich selbst aufgebenden weiblichen Natur ist — ist der eines frohsinnigen, anspruchslosen, das Glück nur in sich suchenden Weibes. Es ist allerdings schwerer, ein solches interessant zu machen; möchte es mir gelungen sein, es sympathisch zu machen!"

Daſs dies gelungen, glauben wir selbst durch die vorstehende Skizze bewiesen zu haben, und würde sich noch mehr herausstellen, wenn wir diese Umrisse mit dem naturwahren Pinsel, mit dem Farbenschmelz, mit den feinen Nüancirungen des Dichters ausgemalt, durch seine trefflichen Darstellungen des localen Hintergrundes gehoben, und umgeben von der Fülle nicht minder drastisch gezeichneter Nebenfiguren hätten wiedergeben können.

Denn dieser Roman enthält in der That eine reiche Gallerie von Porträten, die, wie im Geiste des Velazquez, in ihrer Totalität so sicher und so naiv aufgefaſst sind, daſs sich die Entwickelung im Einzelnen wie von selbst ergibt. So von den Hauptpersonen an, in den Nebenfiguren der Obersten-Wittwe Doña Eufrasia de Matamoros, die, eine Wirthstochter und wahre Virago, alle Campagnen ihres Mannes zu Pferde mitgemacht und nun, in die höheren Kreise eingeführt, nur zu oft durch ihre Wirthshaus- und Lagermanieren ihr Vorleben verräth; des dienstbeflissenen Hausfreundes D. Galo Pando, eines kleinen Beamten und alternden in alle Mädchen verliebten Junggesellen, der sich glücklich schätzt, in vornehmen Gesellschaften den Cavalier servente machen zu dürfen; bis herab zum drollig pathetischen galicischen Bedienten und der unverschämt zudringlichen Bettlerin Tia Latrana.

Um ein Beispiel zu geben, mit welcher Aehnlichkeit und zugleich mit welchem Humor (eine an Damen so

seltene und bei Fernan Caballero in so hohem Grade und so häufig sich zeigende Eigenschaft, dafs man *ihm* — á fe de Caballero glauben könnte!) auch die Porträte dieser Nebenfiguren gemalt sind, wollen wir einige Züge aus dem des D. Galo Pando hier wiedergeben, worin Viele einen alten Bekannten sogleich wiederkennen werden:

„D. Galo Pando verstand weder Griechisch noch Latein; dafür kannte er eine Menge anderer, viel nützlicherer Sachen; so wufste er perfect alle Gesellschaftsspiele, die Titel aller neuen Opern und Stücke, mit Genauigkeit den Monatstag und den Heiligen des Tages, die Stunden wann die Dampfschiffe abfuhren und die Posten ankamen. Er hatte eine aufserordentliche Vorliebe für alle neu eingeführten Fremdwörter: lamentable und déplorable klangen ihm wie Rossini'sche Musik, ein Buffet und ein Début hatten für ihn den Parfum der ausgesuchtesten Elégance. Dabei sprach er von aller Welt gut, nicht aus Absicht oder Affectation, sondern weil er wirklich so dachte; denn er gehörte noch zu jener Secte wohlwollender Menschen, einer Secte die alle Tage mehr ausstirbt. So brachte er die Gesellschaft immer in die vortheilhafteste Stellung, indem er die, welche sie bildeten, im günstigsten Lichte darstellte; er hatte für alle Meinungen den tiefsten Respect und sah Alles durch ein verschönerndes Prisma sui generis, wodurch die Rosen ohne Dornen und die Vipern ohne Gift erschienen. Kurz D. Galo war eine Mumie aus dem goldenen Zeitalter, durch das Lebenselixir, das Balzac erfand, vom Tode auferweckt. Er trug stets einen hellblauen Frack mit grofsen vergoldeten Knöpfen, eine weifse Weste, die sich vorne öffnete wie eine Artischocke, um auf der Chemisette eine Nadel glänzen zu lassen, deren Brillanten aber schon etwas matt geworden waren, und eine Haarkette, woran eine silberne Lorgnette hing, die in der Westentasche steckte. Seit undenklichen Zeiten schon stiefs D. Galo jedesmal einen tiefen Seufzer aus, so oft er diese Haarkette ansah; dies hinderte aber nicht, dafs er immer noch für eine Anzahl junger Mädchen seufzte, jedoch mit so zahmen Wünschen und so bescheidenen Ansprüchen, dafs er vollkommen zufrieden war, wenn eine Schöne, indem sie ihm einen Contretanz abschlug und mit einem anderen Tänzer sich einreihte, unterdefs ihren Fächer ihm zum Aufheben gab. Was nun *seine* Haare betraf..... Man sagte einst in bedrängten Zeiten: „Die Götter verlassen uns!" — In unserer jetzigen, wahrlich auch bedrängten Zeit können wir rufen: „Die Haare

verlassen uns!" — Warum gibt es denn in diesem Jahrhundert des Lichtes so viele Kahlköpfe und so viele Kurzsichtige? Die Kurzsichtigkeit könnte man sich noch eher erklären durch die Blendung so vielen Glanzes, der von besagtem Lichte ausströmt; aber das Haar, was hat das mit dem Lichte zu thun? Darauf werden die Besitzer undankbarer Haare erwiedern, dafs die Emancipation derselben der Activität, Kraft und Stärke des Denkens zuzuschreiben ist, das dem Haare die ihre raubt. In Anbetracht dessen scheint in der That das Denken, die fruchtbare Mutter des Seins, den üblen Geschmack zu haben, die Wurzeln der Haare auszutrocknen, in deren Schatten es doch aufwuchs; das ist eine schlechte Sitte, die selbst dessen eifrigste Verehrer nicht entschuldigen können. Das 19. Jahrhundert, wahrlich kein goldenes Jahrhundert (siglo de oro), trotz den Anstrengungen Californiens, Cabet's und Granada's, ist dafür das Jahrhundert der Ideen, was weit vorzuziehen ist, wenn auch der Finanzminister nicht unserer Meinung sein sollte. Immerhin hat es daran einen solchen Ueberflufs, dafs es eine wahre Milchstrafse von leuchtenden Ideen ist; sie erscheinen in so dichten Schwärmen, wie die der Mücken an den Flüssen Amerikas nach den Berichten des berühmten Reisenden Humboldt; aber dafür .... sind die Haare ausgegangen; die Absalon und Samson gehören nun in die Kategorie der ausgestorbenen Gattungen oder erschöpften Racen, wie die Centauren und Sirenen ....[1]). In Bezug auf das Alter des D. Galo, so war es und ist es ein Problem geblieben. Als die Franzosen im Jahre 1823 nach Spanien kamen, sagten sie von ihm: „Monsieur Gaalo Paándo est un fort aimable ci-devant jeune homme". Im Jahre 1844, in welchem diese Erzählung beginnt, sagte die Marquesa von Cortegana zu ihren Töchtern: „Zu was soll dieses ewige Tanzen; das Lotteriespiel ist eine Unterhaltung für jedes Alter; wenn ihr daran zweifelt, so nehmt euch ein Beispiel an Pando, das ist ein jun-

---

[1]) In einer witzigen, aber etwas langen Digression wird noch über die vergebliche Anwendung von Mitteln, den Haarwuchs zu befördern, mit ähnlicher Ironisirung der Zeitgebrechen gespottet. Dann folgt eine komische Beschreibung, wie auch D. Galo durch den Gebrauch solcher Mittel, statt den Wuchs seiner Haare zu fördern, sie so völlig verloren habe, dafs er zu einer Perrücke (¿ Cómo decir la archivulgar palabra de pe .....? el resto es un estado de Italia; lo dirémos así en cifra. Este objeto, cuyo nombre técnico se rehusa á estampar nuestra pluma, ¿ no podría llamarse *restaurador de los estragos del pensamiento*, ó bien *asociacion de reemplazantes?*) seine Zuflucht nehmen mufste.

ger Mann, und wie unterhält er sich dabei!" [1]) In der That hatte sich D. Galo in zwanzig Jahren fast gar nicht verändert. Die Jahre waren über seinem Haupte vorübergezogen, und gleich ihnen die Perrücken, ohne ihm etwas zu rauben oder zu bringen, ohne dafs er dadurch gewonnen oder verloren hätte; dafür waren aber auch die Regierungen vorübergezogen, die absolute, progressistische, moderirte, sowie die Jahre und die Perrücken, ohne ihn in seiner Carrière vorwärtszubringen oder zurückzusetzen. 7000 Realen (700 Fl.) blieb die unveränderliche Ziffer seines Gehaltes, so unveränderlich wie die sieben Tage der Woche, nie um einen Real mehr oder weniger! Dabei hatte D. Galo ein Herz, wie eine Frühfeige — man nehme ja nicht diesen Vergleich im lächerlichen Sinne —; denn die Frühfeige, abgesehen von ihrer herzähnlichen Form, ist weich, süfs und sanft, und birgt weder einen Kern noch ein hartes Häutchen, d. i. weder heimtückisches Wesen noch Härte. Nun möge man aber bedenken, dafs das Amalgam von einem zärtlichen Herzen, einem kahlen Kopfe und einem leeren Beutel eine sehr heterogene Verquickung ist; da ist das Herz, wie Christus, ein Gekreuzigter zwischen zwei Schelmen. Daher wurde auch unser D. Galo durch diese grausamen Tyrannen zu einem Cölibate genöthiget, das seinen Neigungen ganz widerstrebte. Oft betrachtete er traurig das enge, äufserst ärmliche Feldbette, worin er schlief als Bewohner eines Kosthauses (casa de pupilos), wo er für sieben Realen täglich aller Unbequemlichkeiten des Lebens sich erfreute; und beim Anblick der Rückwand dieses Bettes, die sich über seinem Haupte aufrollte, wie der Schweif eines erzürnten Pfaues, beim Anblick der vier spindelförmigen Stäbe, schlanker wie ein Modenbild, die es emporhielten, dieser cynisch sich zur Schau stellenden Nacktheit, die nicht die einfachste Ueberdecke, nicht der schmuckloseste Betthimmel, nicht das dünnste Fliegengitter verhüllten; wenn er diese Kissen betrachtete, die von Füllhaar schienen, und diese Betttücher, die keinen Schein von holländischer Leinwand hatten; wenn er seine Blicke auf die abgenähte Bettdecke von ächt catalanischer Abkunft richtete, deren Zeichnung das Nationalschauspiel eines Stiergefechtes darstellte, in grofsen Dimen-

[1]) In einem der folgenden Kapitel wird sehr ergötzlich beschrieben, wie D. Galo dem Lotteriespiele in den Gesellschaften der Marquesa vorzustehen wufste. So bezeichnete er z. B. jede Nummer, die er zog, mit einem spafshaften, durch ihn in der Gesellschaft üblich gewordenen Namen, wie statt zu sagen: 90, rief er „der Grofsvater!"

sionen, so dafs die Mittelgruppe einen ansehnlichen Stier zeigte, wie er seine Wuth an einem gefallenen Pferde ausläfst, und dafs, wenn D. Galo sich damit zudeckte, er sich darunter ausnahm, wie der gestürzte Picador; wenn, sagten wir, D. Galo traurig betrachtete dieses kahle, armselige Lager eines Hagestolzes, rief er aus: „Ein Nothstall bist du! eine Folterbank, ein Spitalbett, die Parodie des weichen Lagers, die traurige und ärmliche Antithese des üppigen, süfsen Ehebettes!“ — Das Bedürfnifs und die Neigung, die er für häusliche Vergnügungen und Zärtlichkeiten empfand, die er auf seine eigene Rechnung nicht befriedigen konnte, machten, dafs D. Galo sich lebhaft für die seiner Freunde interessirte und sich gleichsam damit identificirte. Daher ward er das Fac-totum in deren Häusern, da man ihm wegen seiner Aufmerksamkeiten und guten Dienste bald von allen Seiten volles Vertrauen schenkte. Selbst mit jedem Kinde pflog er genaue Bekanntschaft und ertrug mit der Geduld eines Job dessen alberne Quälereien; auch die Dienstleute vernachlässigte er nicht und machte sich zum Vermittler zwischen ihnen und ihren Herren. Da er ein gutes Gedächtnifs hatte, und, was noch besser ist als das Gedächtnifs, auf Alles mit ganzer, gespannter Aufmerksamkeit Acht gab, so wurde er für die Familien eine Art Kalender oder Gedenkbuch, zu dem man seine Zuflucht nahm, wenn man über etwas sichere Daten sich verschaffen wollte; daher wurde er mit den verschiedenartigsten Fragen überhäuft, auf die er mit Vergnügen, Genauigkeit und zur Zufriedenheit des Fragenden antwortete. Solcher Fragen waren z. B.: „D. Galo, sind es nicht ungefähr fünf Monate, dafs mein Kind die ersten Zähne bekam?“ — „Ja vor fünf Monaten und sechs Tagen; es war am Tage des h. Andreas“. — „D. Galo, um welche Stunde kommt das Dampfboot an?“ — „D. Galo, wann starb der Erzbischof?“ — „Pando, wer predigt morgen in der Kathedralkirche?“ — „D. Galo, der wievielte ist heute?“ — „Pando, wer macht der jungen Wittwe die Cour?“ — „D. Galo, was gibt man heute Abend in den Theatern?“ — „Pando, ist die Gräfin mit ihrer neuen Köchin zufrieden? — u. s. w.“ — —

Wir haben uns bei diesem Romane länger verweilt, weil wir glaubten, dadurch die Eigenthümlichkeiten des Dichters, die Art seiner Komposition, und vor Allem sein Streben nach *Wahrheit*, das er selbst öfters betont hat, „*die Wirklichkeit poetisch darzustellen, ohne sie zu entstellen* (poetizar la realidad sin alterarla)“, also im allein künstlerisch

berechtigten Sinne *realistisch* zu sein, am besten kennen zu lehren. Um so kürzer müssen wir uns über seine übrigen Werke fassen, wenn auch einige davon einer ebenso ausführlichen Besprechung werth wären.

Unter den *ländlichen Sittengemälden*, oder nun sogenannten „Dorfgeschichten" — und wenn irgend welche, so verdienen diese andalusischen den Namen — ist am berühmtesten geworden *Die Familie Alvareda*, die zudem das spannende Interesse einer Criminalgeschichte hat. Daher haben auch Latour und Mazade schon eine Analyse mit Proben davon gegeben, auf die wir verweisen.

Viel weniger spannend durch die Anekdote, aber voll idyllischer Anmuth ist die Schilderung des Lebens *dreier einfach-frommer Seelen* (Tres almas de Dios, ó Un Servilon y un Liberalito), eines Exschulmeisters (eben des „Servilon", d. i. Stockservilen), seiner Frau und seiner Schwester, die in dem alten verlassenen Schlosse von Mnesteo bei Puerto de Santa María — „gleich einem längst verstorbenen, versteinerten Feldhauptmann (adalid), ein grandioses, mächtiges Skelet, mit phönicischen Füſsen, römischem Leibe, maurischem Haupte und spanischen Armen; ... in diesem einstigen Adler- und Geiernest, nun von Sperlingen und Tauben bewohnt" — eine Zufluchtsstätte gefunden haben, wo sie das kümmerliche, aber zufriedene Leben der Armuth führen, drei häſsliche alte Leute, von beschränktem Geiste, aber von so reiner, edler Einfalt des Herzens, daſs sie das Interesse und die Sympathie jedes Empfänglichen gewinnen [1]), wie sie sich die eines zu ihnen geflüchteten „liberalen Herrchens (liberalito)" gewonnen haben, der sie erst verspottet und neckt, aber dann, weil selbst eine edle Natur und durch das Leben gereift, von ihrem Edelmuthe beschämt, achten lernt und den ihm, ihrem politischen Gegner, gewährten Schutz vergilt. — Diese reizende Idylle enthält neben köstlichen Beschreibungen und Scenen, die, weil

---

[1]) Der berühmte Vorredner dieses Sittengemäldes, *Antonio Aparisi y Guijarro*, sagt davon sehr schön: „¿ Qué le cuesta á *Fernan* obligarnos á bajar la cabeza con amor y admiracion ante un pobre hombre y dos pobres mujeres? Muy poco en verdad .... ¡ prestarles su alma!"

sie nicht absichtlich sentimental gehalten sind, sondern wie von selbst sich aus den Charakteren ergeben, um so sicherer rühren, ebenso ungesucht komische, in dem Contraste der Situationen und Charaktere ebenso natürlich begründete, die das Lachen erregen, aber ein Lachen, woran das Gemüth theilnimmt. So ist eine der graziösesten Mädchen-Figuren die Geliebte des flüchtigen Liberalen, die anfangs als enfant terrible seine Flucht veranlaſst und ihn selbst in Lebensgefahr bringt; ihn später aber, zur Jungfrau herangewachsen, durch ihre Anmuth fesselt und endlich als fein fühlende Gattin beglückt.

Auch in den beiden *Rahmen-Erzählungen* „*Una en otra*" (d.i. eine Erzählung in der anderen), und „*Cosa cumplida .... solo en la otra vida.* Dialogos entre la juventud y la edad madura", ist die Komposition sehr einfach, die Verbindung fast locker; und die eingeschalteten Erzählungen, eben die Hauptsache, leiden durch die Tendenz nach Einem Ziele an Monotonie; und doch fesseln auch sie durch meisterhafte Sitten- und Charaktergemälde, durch Scenen und Züge, wie sie nur ein wahrer Dichter zu schaffen im Stande ist. In der ersteren ist die Rahmen-Erzählung selbst eine ziemlich gewöhnliche Liebesgeschichte, die nur durch die drastisch humoristische Schilderung eines gesinnungslosen reichen Industriellen und eines armen, den Demagogen spielenden Aristokraten ergötzlich gemacht wird. Der Held der Geschichte aber theilt in den Briefen an seinen Freund, einen Franzosen, der sich sehr für die Sitten des spanischen Landvolkes interessirt, nebst den Berichten über seine eigenen Herzensangelegenheiten immer auch mit, was ihm sein Oheim, ein alter Advokat, der sich auf sein Landgut zurückgezogen hatte, von den Schicksalen einer Bauernfamilie erzählt, die dadurch merkwürdig sind, daſs sich an ihnen recht sichtlich zeigt, wie auf manchen Familien das Unglück wie ein Fluch lastet; denn seit mehreren Generationen nahmen alle Glieder dieser Familie ein tragisches Ende. Aber trotz des einförmig düsteren Colorits, das dadurch alle diese eingerahmten, unter sich ein Ganzes bildenden Erzählungen erhalten, sind sie durch die Mannig-

faltigkeit der Charaktere, die Verschiedenheit der Situationen und durch die trefflichen Sittenschilderungen von grofsem Interesse. Man wird hier in der That in das intimste Leben des andalusischen Landvolkes eingeführt, welches gerade durch den Contrast mit dem modernen, städtischen Leben in der Rahmen-Erzählung selbst noch mehr herausgehoben wird.

Noch viel einfacher ist der Rahmen der anderen Reihe von Erzählungen, die den Titel führt: „*Erst in einer anderen Welt erhält Alles seine völlige Lösung*"; denn wie der Beisatz sagt: „Gespräche zwischen der Jugend und dem reifen Alter", werden diese Erzählungen nur eingewebt in die Conversationen zwischen einer jungen, das Leben nur von seiner rosigen Seite ansehenden Marquisin, die von dem Glauben beseelt ist, schon in diesem Leben vollkommen glückliche Menschen zu finden oder doch durch ihre Nachhilfe zu machen, und ihrem Oheim, dem Grafen, einem durch reiche Lebenserfahrungen gereiften Manne, der natürlich diesen Glauben nur als das Ideal einer schönen Seele ansieht, und den Contrast der Wirklichkeit und die Täuschungen des Scheins seiner Nichte durch Mittheilungen aus seinen Erlebnissen und noch mehr durch die traurigen Erfolge ihrer eigenen Beglückungsversuche nachweist, dann aber die Entmuthigte damit tröstet, dafs sich die Räthsel dieses Lebens erst in einem anderen lösen und Alles erst dort seine völlige Erfüllung finde; „nur Eines ist schon hier vollkommen", fügt er ebenso schön als galant hinzu, „jede edle Liebe in dem Herzen des Weibes (todo noble amor en el corazon de la mujer)." Wir brauchen nicht erst zu versichern, dafs die eingerahmten Erzählungen, trotzdem dafs auch sie durch das gemeinsame ihnen zu Grunde liegende Thema, und die dadurch schon von vornherein bedingte gleichförmige tragische Katastrophe fast nur wie Variationen darüber zu einander sich verhalten, doch dieselben Vorzüge haben, wie die erwähnten, wenn sie aus den ländlichen Kreisen gewählt sind, wie z. B. die reizende Idylle aus dem Leben des Lieblings der Marquisin, des Dorfküsters D. Gil, mit dem riesigen Leibe, der

Posaunen-Stimme, die zum Lobe des Herrn ertönen zu lassen sein gröfster Stolz war, und mit dem kindlichen Herzen, das über den Tod eines Kindes bricht, in dem er eben sein ganzes Glück fand [1]); und wenn aus der höheren, eleganten Gesellschaft, ebenso fein und scharf die Charaktere auffassen und die Sitten schildern, und, sowie die Conversationen zwischen den beiden Protagonisten, den feinsten Ton der höheren Gesellschaft so musterhaft wiedergeben, dafs, nach dem Zeugnisse des spanischen Vorredners, Fernan Caballero hierin „keinen Nebenbuhler hat (en el lenguaje de la culta sociedad no le conozco rival ni entre los mejores)." Dafs darin viele und treffliche Lebensansichten ausgesprochen sind, versteht sich von selbst; aber darunter sind einige nicht nur schön gedacht und gesagt, sondern auch schön gefühlt, wie z. B. folgende vom *Schmerz*, die nur in dem Gemüthe einer fein fühlenden Frau so entstehen konnte:

„In allen Vorkommnissen sucht das Weib im Manne seine Stütze, nur nicht im Schmerze; dann hält es sich an Gott. Der Mann stützt sich in Allem auf sich selbst, nur nicht im Schmerz, den mufs ihm das Weib tragen helfen; denn zu trösten ist eine von dessen schönsten Gaben, von dessen süfsesten Begünstigungen. Wie arm ist jener, der in seinem Kummer keine Mutter, keine Gattin, keine Schwester, keine Tochter, keine Freundin hat!" —

Und: „Die Ergebung versüfst den Schmerz; denn sie achtet ihn, wie einen Lebensgefährten; — während der Muth ihn wohl bekämpfen kann, aber besiegen mufs, wie einen Feind." —

Oder von der Liebe: „Amor no dice basta." —

---

[1]) Wir können uns nicht enthalten, die schöne Leichenrede, die seine Gönnerin ihm hält, hierherzusetzen: „¡ oh mi buen, mi excelente D. Gil! . . . ¡ Tú que tanto ruido y papel hiciste en la iglesia, y tan poco en el mundo! . . . . ¡ Tú, que amaste y ejercitaste el canto y el latin, sin comprenderlos: pliego blanco de papel, en que estampó la Fé sus adoraciones, para ponerlas en manos del Señor! no me olvides allá arriba, donde estás con otros muchos *pobres de espiritu y ricos de corazon;* y ruega por la que supo apreciar la suave almendra bajo su tosca corteza!"

Diese durch einen Rahmen zusammengefafsten, durch Eine Idee, Ein Ziel verbundenen, und daher doch gewissermafsen noch Ein Ganzes ausmachenden Erzählungen schliefsen sich nicht nur dadurch noch mehr den Romanen an, sondern auch, dafs in ihnen die Sittenschilderung, die psychologische Entwicklung die Hauptsache, die Anekdote nur Nebensache ist. Aber Fernan Caballero hat auch eine ziemliche Anzahl von Erzählungen geschrieben, mit der bestimmten Absicht, ihnen den Charakter der *Novelle* im strengeren Sinne zu geben, die Erfindung der Anekdote, das spannende Interesse der Situation zur Hauptaufgabe zu machen.

Wir haben an einem anderen Orte [1]) nachgewiesen, dafs die Spanier ursprünglich diese Art von Erzählungen nicht „Novelas“ genannt haben, und oben bemerkt, dafs sie *diesen* Namen auch jetzt noch mehr in der Bedeutung von *Roman* gebrauchen, wofür sie keinen eignen technischen Ausdruck haben. So hat auch unser Verfasser *die* Erzählungen, denen er den Charakter der *Novelle* in unserem Sinne geben wollte, zum Unterschiede von den Romanen (Novelas) und Sittengemälden (Cuadros de costumbres): *Relaciones*, d. i. *Berichte von Begebenheiten*, *Erzählungen, in welchen das stoffliche Interesse überwiegt,* genannt. Doch es ist am besten und billigsten, wenn wir ihn selbst sagen lassen, was er darunter versteht und was er damit gewollt; er hat nämlich für gut gefunden, seinen (oben unter No. 5 angeführten) „Relaciones“ folgende Worte (Dos palabras al lector) vorauszuschicken:

„Die Kompositionen, welche die Franzosen und die Deutschen *Novellen*, und wir, in Ermangelung eines anderen passenderen Wortes, *Relaciones* nennen, unterscheiden sich von den Sittenromanen [Novelas de costumbres] (*romans de moeurs*, die wesentlich Analysen des Herzens und psychologische Studien sind) dadurch, dafs sie aus rasch an dem Faden einer Erzählung aneinander gereihten Begebenheiten bestehen (que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narracion);

---

[1]) *Wiener Jahrb. der Lit.*, Bd. 122, S. 91 ff.

das ist, dafs sie Aquarell-Bilder (aguadas) sind, und nicht Miniaturen, wie die oben genannten."

„Die Relaciones können, ihrer Tendenz gemäfs, Effect zu machen, sich mit mehr Freiheit als die Sittenromane von der strengen Wahrscheinlichkeit (de la estricta probabilidad) emancipiren, ohne ihrem Wesen untreu zu werden oder ihre Aufgabe zu verfehlen."

„Trotzdem bekennen wir, dafs wir selbst bei der Abfassung dieser Relaciones nur mit Scheu zu Werke gegangen sind, da für uns eine instinctmäfsige, unwiderstehliche Anziehungskraft die *Wahrheit* hat (como tan instintiva é indesprendiblemente apegados á la verdad), von der Diderot gesagt hat — obwohl er sich eines Gleichnisses bediente, das wir uns nicht erlaubt hätten —: „„sie ist die Dreifaltigkeit in den Künsten, von der das Gute ausfliefst, welches das Schöne erzeugt, das der heilige Geist ist"". Gewifs, das *Wahre* umfafst viel; denn wie es uns für das Uebersinnliche auf jenes erhabene, leuchtende Feld hinweist, das Gottes Werk ist, auf den Himmel und die himmlischen Dinge, so läfst es uns auch in die mafslosen Abgründe von Schuld und Unglück hinabsehen, die der Menschen Werk sind. Dort ist Sonne, Licht, Friede, Reinheit und Segen; hier Blut, Verbrechen, Seufzen und Verwünschungen. Dort Barmherzigkeit und Mitleid; hier Grausamkeit, Stolz, Hafs und Rache! — Diese *Reflexion*, die wir so eben gemacht haben, erinnert uns, dafs es Einigen scheinen wollte, wir könnten uns *derselben* enthalten in dem was wir schreiben (que están las nuestras [reflexiones] de más en lo que escribimos). Aber trotzdem werden wir nicht unterlassen, sie zu machen; denn wir sind zu der Einsicht gekommen, das *Ethische* sei ein so wesentlicher Bestandtheil der Novelle, dafs, wenn dieser ihr fehle, man sie in die Kategorie eines elegant geschmeidigen Allerweltmundgerechten stellen könne (puesto que entendemos, que es la ética parte tan esencial en la novela, que si esta le faltase, podria colocársela en la categoria de un culto, fino *Tutti li mundi* [sic])." —

Aus diesen von dem Dichter selbst mit solcher Bestimmtheit ausgesprochenen Ansichten, die ihn bei der Verfassung seiner novellenartigen Erzählungen leiteten, ergeben sich schon zwei wesentliche Eigenthümlichkeiten, die sie vor den gewöhnlichen Producten der Art auszeichnen: das Streben, auch in ihnen die *Wahrheit* nicht dem Effecte auf-

zuopfern, — und ihnen einen *ethischen* Gehalt zu geben. Nach unserer Ueberzeugung ist ihm dies auch gelungen; ja manche seiner Novellen hätte leicht eine effectvollere Färbung, ein spannenderes Interesse, eine pikantere Wendung erhalten können, wenn er die Natur- und die sittliche Wahrheit, die Consequenz seiner Charaktere und seiner Ansichten weniger rigoros im Auge behalten hätte. Trotzdem werden Erzählungen wie *Callar en vida y perdonar en muerte; — Mas largo es el tiempo que la fortuna; — No transige la conciencia; — La Estrella de Vandalia; —* und *¡Pobre Dolores!* (die letzteren beiden sind schon mehr ausführlichere Sittengemälde); — auch den blofs stoffliches Interesse suchenden Leser befriedigen, auf den sie die Anziehungskraft aller das geheim gehaltene Verbrechen zum Gegenstande habenden ausüben, während sie durch das Verschmähen melodramatischen Aufputzes, auf Kosten der Consequenz in der Charakterzeichnung, und durch die von allem falschen Pathos rein gehaltene Entwicklung der streng sittlichen Idee auch dem höheren Genusses Fähigen nur um so mehr genügen werden; daher konnte der Vorredner dieser *Relaciones*, D. Eduardo G. *Pedroso*, mit Recht davon und von den Werken Fernan Caballero's überhaupt sagen: „sus obras son buenos libros y buenas acciones.“

Doch müssen auch wir der Meinung Jener beistimmen, welche gefunden haben, dafs der Verf. seinem Hange, Reflexionen anzustellen, allzusehr nachgebe; denn — vollkommen mit ihm einverstanden, „dafs das Ethische ein wesentlicher Bestandtheil der Novelle“, und nicht nur der Novelle, sondern noch mehr des Romans sei — wird es doch nur auf eine wahrhaft künstlerische Weise durch die Komposition selbst, durch die Handlung, durch die Charaktere u.s.w. geltend gemacht; und je mehr dies auf rein subjective Weise, durch den Dichter unmittelbar in Declamationen, paränetischen Betrachtungen, oder gar polemischen Ausfällen — und unser Verf. läfst sich zu oft auch dazu hinreifsen — geschieht, je mehr verfehlt es seine Wirkung: „man merkt die Absicht, und wird verstimmt!“ — Unser Verfasser hat, wie in so vielem Anderen, namentlich in der Objectivität

der Auffassung, der Naivetät und Totalität des Schaffens und der Freude daran, der Fülle der Details, der Sicherheit der Zeichnung und dem Concretismus seiner Personen, in dem naturwüchsigen frischen Humor, in seinem exclusiven Positivismus und selbst in dem provinziellen Particularismus, so auch darin mit Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf) grofse Aehnlichkeit, dafs er sich von seiner Ueberzeugung und von seinem Glauben, der allerdings auch bei ihm ächt und zur Ueberzeugung geworden ist, hinreifsen läfst, sie im Kanzelton auszusprechen und polemisch zu verfechten; und man könnte auch in *der* Beziehung ganz auf ihn anwenden, was *Julian Schmidt* (Geschichte der deutschen Literatur im XIX. Jahrhundert, 3. Aufl., III, S. 282 f.) treffend über Bitzius bemerkt hat.

Dafs er noch in Einem mit Bitzius Aehnlichkeit hat: in der Liebe zum Landvolke, in dem Hineinleben in dessen Denkweise, Sitte und Sprache, und in dem keuschen Wiedergeben der Poesie, die in That und Wort in demselben noch lebt, haben wir wiederholt herausgehoben; aber die von ihm in solcher Weise häufig mitgetheilten Volks-Romanzen und Lieder, Liedersprüche (Coblas), Sagen, Märchen, Legenden, Züge aus dem Volksaberglauben u. s. w. sind nicht nur ästhetisch interessant (s. das oben aus der *Gaviota* gegebene Beispiel), sondern liefern auch dem wissenschaftlichen Forscher auf dem Gebiete der Volkspoesie so viel neues, bedeutendes Material, dafs wir uns vorgenommen haben, darüber an einem anderen geeigneten Orte ausführlicher zu berichten.

Durch das bisher Gesagte dürfen wir wohl hoffen, den Beweis geliefert zu haben, dafs die Werke Fernan Caballero's eine ungewöhnliche Erscheinung sind, dafs sie die Aufmerksamkeit und Würdigung verdienen, die sie in ihrem Vaterlande erregt und gefunden haben [1]), dafs sie selbst

[1]) Es ist mehrfach erwähnt worden, dafs die berühmtesten spanischen Schriftsteller der Gegenwart sich in die Wette beeifert haben, die Werke Fernan Caballero's zu bevorworten und auf sie als auf eine epochemachende Bereicherung ihrer Literatur hinzuweisen. Zu den bereits angeführten Beispielen wollen wir hier noch ein paar besonders bezeichnende im Original mittheilen. So sagt D. *Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca* in dem

aufserhalb desselben bekannt zu werden, in der *europäischen* Literatur eine Stelle einzunehmen beanspruchen können. Wir haben bemerkt, dafs die Franzosen bereits Anzeigen, Auszüge und Uebersetzungen davon gebracht haben. Sollten wir Deutsche — denen aller Wahrscheinlichkeit nach noch ein näherer *landsmannschaftlicher* Antheil an dem Ruhme des Verfassers gebührt — nicht den Beruf, ja die Ehrenpflicht haben, durch *Uebersetzung uns auch* dessen Werke anzueignen? — Gewifs verdienen *sie* ebenso gut eine Verpflanzung auf deutschen Boden, eine Aufnahme in die „Weltliteratur", wie die Meisterwerke der übrigen Kulturvölker, und jedenfalls eher unter uns Uebersetzer zu finden, als die immer mehr in Schmutz versinkenden Courtisanen-Romane der Franzosen, die breiten Gouvernanten-Confessionen der Engländer, oder die hausbacknen Nachbarngeschichten der Schweden!

Prólogo zur *Élia*, p. VI: *Fernan Caballero* ha resucitado entre nosotros la Novela, como Meléndez resucitó el buen gusto, . . . Esta es, pues, la razon de que suenen en todos los labios ardientes alabanzas á *Fernan Caballero*: para unos es su existencia un solemne mentís á los que suponian al ingenio español incapaz de cultivar con éxito la Novela; para otros es el digno paladin de la patria antigua y de la augusta Religion que produjo nuestras glorias y nuestros héroes". — Und D. *J. F. Pacheco*, der berühmte Staatsmann und Rechtsgelehrte schliefst seinen Prólogo zu den *Relaciones* mit folgenden Worten (l. c. p. XXVII — XXVIII), die seiner gefeierten Beredtsamkeit entsprechen: „Basta ya, me parece, de juzgar á *Fernan Caballero*, en este aspecto general que me propuse. Gran narrador, gran pintor, gran observador de caracteres, escritor original y espontáneo, al que si puede señalarse alguna leve mancha, es nacida de su espontaneidad propia, uniendo á todo ello el delicado perfume que los hombres, *hombres* (!), no saben dar á sus obras; ocupa en el dia un lugar muy merecido y muy alto, no solo entre los novelistas españoles, sino aun entre todos los novelistas européos. No siguiendo las huellas de nadie, dejándose llevar por esa inspiracion libre que ha sido una inspiracion buena, ha recorrido un camino de aciertos y de triunfos, entre el doble aplauso de las personas de letras y de las personas de corazon. Unas y otras han derramado lágrimas sobre estos libros, sin poder abandonar su lectura; miéntras que la madre de familias honrada y diligente los ha entregado y los entrega con toda confianza á los tiernos seres que Dios puso bajo su custodia. Así, la prueba de que hablábamos antes, está realizada, está vencida; y las obras de *Fernan Caballero*, ganando en ella ventaja á otras muchas obras de inmensa celebridad, ocupan á un tiempo los estantes de las bibliotecas, los dorados veladores de los salones, y las pobres camillas de pino, en cuyo alrededor se consumen las largas horas de la noche en el humilde interior doméstico" etc.

Ferdinand Wolf.

Cintio dei Fabrizii.

Ein Beitrag zur Geschichte der Monstrositäten der Literatur und der erzählenden Dichtung in Italien.

Es gibt auch in der Geschichte der Literatur hin und wieder Erscheinungen, welche ein Zusammentreffen eigenthümlicher Umstände von Anfang an mit dem Schleier des Geheimnisses bedeckt hat, über welche auch die Forschung auf ihren Wanderzügen, sei es aus Absicht oder Zufall, lange Zeit hinweggeht, und die daher Menschenalter hindurch die alte, so zu sagen gespenstige Gestalt behalten, welche die Tradition ihnen einmal geliehen hat. Die altüberlieferte und stets nachgesprochene Behauptung ihrer Werthlosigkeit überhebt jedoch die Wissenschaft, deren letzter Zweck ja eben nur die Wahrheit ist, nicht der eigenen Prüfung. Die Erscheinung mufs aufgedeckt werden, um durch einen rechtskräftigen Ausspruch entweder den ihr gebührenden Platz in der Geschichte der Literatur zu erhalten oder aus derselben ausgestofsen zu werden.

Zu diesen von der Literaturgeschichte bis jetzt so gut wie ganz umgangenen Erscheinungen gehört auch das *Libro dell' Origine dei volgari Proverbii* von *Aloise Cintio dei Fabrizii* [1]). In den umfangreichen Werken, welche die Geschichte der italienischen Literatur behandeln, sehen wir uns vergebens nach Nachrichten über diesen Dichter und sein Buch um. Nur in den grofsen bibliographischen Handbüchern, sowie in den Auctionskatalogen berühmter Bibliophilen finden wir das Buch aufgeführt, immer von der mageren, aus einer und derselben Quelle geflossenen Notiz begleitet, dafs es 45 Erzählungen in terze rime zur Erklärung ebenso vieler italienischer Sprichwörter enthalte und dafs es, wegen des alle Gränzen überschreitenden Cynismus seines Inhalts, auf Befehl Papst Clemens VII., dem der Verfasser es gewidmet, durch Henkershand verbrannt

---

[1]) Der vollständige Titel lautet: Libro della Origine delli Volgari Proverbi di Aloyse Cynthio degli Fabritii della poderosa et inclyta città di Vinegia cittadino, delle arti et di medicina dottore .... Vinegia, 1526. fol.

und dadurch zu einer der gröfsten literarischen Seltenheiten geworden sei. Seit etwa einem Jahrhundert, d. h. seit der Zeit, wo in Frankreich und England die Bibliomanie in die Reihe der edleren Passionen getreten ist, erscheint kometenartig von Zeit zu Zeit in Paris und London ein Exemplar dieses Buches für wenige Stunden auf dem Tische des Auctionators, um sofort, beinahe mit Gold aufgewogen, in den Acajouschrank eines bücherfreundlichen Millionärs zu wandern, und daselbst, meist unberührt, zu harren, bis der Tod des glücklichen Besitzers, oder auch die ebenso unerbittliche Wandelbarkeit seines Geschicks, es aus seinem Gefängnifs wieder erlöst.

Obgleich somit die Existenz von nahezu einem Dutzend von Exemplaren, darunter einige sogar auf öffentlichen Bibliotheken[1]), nachzuweisen ist, so hat sich doch die literarhistorische Forschung erst einmal, und zwar vor beinahe 80 Jahren, näher, wenngleich noch immer auf sehr ungenügende Weise, mit dem Buche beschäftigt. Im Septemberhefte des *Esprit des Journaux* vom Jahre 1780 erschien u. d. T. *Lettre de Mr. de P*** à Mr. de L*** au sujet du livre intitulé: Origine de' Volgari Proverbii di Aloise Cintio dei Fabrizii* ein Aufsatz, als dessen Verfasser Mr. *Magné de Marolles* genannt wird und der einige, in Beziehung auf den Inhalt jedoch sehr allgemein gehaltene Mittheilungen über Cintio's Werk enthielt. Dieser Brief ist die Quelle aller späteren gelegentlichen Mittheilungen über dasselbe geworden, auch der Artikel von Weifs in der Biographie Universelle und von G. Duplessis in der Biblioth. Parémiologique p. 230, so sehr sich letztere auch den Anschein der Originalität zu geben suchen. Ja, in Ermangelung neuerer Forschungen hat man sich veranlafst gefunden von de Marolles' Arbeit im Jahre 1855 einen besonderen Abdruck zu veranstalten.

Die Thatsachen, dafs das Libro dell' Origine in hohem Grade cynisch und dafs es eine der gröfsten literarischen

[1]) Auf der Bibl. Imp. zu Paris sowohl wie auf der des Brittischen Museums. Das von mir benutzte Exemplar gehört der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Seltenheiten ist, erklären das bisherige Schweigen der Literaturgeschichte über dasselbe nur theilweise. Denn beide Eigenschaften theilt es mit manchen, an und für sich weit weniger merkwürdigen Büchern, welche die neuere Forschung mit Recht der Vergessenheit entrissen hat, wäre es auch nur, damit ein definitives Urtheil über sie gesprochen werden könne. Während z. B. die Novellen des Morlini, welche wenige Jahre vor dem Erscheinen des Libro de' Proverbii den Feuertod starben, in neuerer Zeit zwei Mal wieder herausgegeben worden sind und mit Recht ihren Platz in der Geschichte der Prosadichtungen erhalten haben [1]), mufs das Schweigen über das Libro de' Proverbii, einen Folioband von beinahe 400 zweispaltigen Seiten und über 40,000 Versen einigermafsen abnorm erscheinen. Man irrt daher wohl nicht, wenn man annimmt, dafs aufser den erwähnten Gründen auch die grofsen Schwierigkeiten, welche das Werk Cintio's in Folge seiner wunderlichen Sprache und seiner oft dunkeln Ausdrucksweise dem Verständnisse entgegensetzt, Schwierigkeiten, über welche schon de Marolles klagt, mitgewirkt haben, das Buch bis jetzt zu einem Geheimnifs zu machen.

Es ist daher meine Absicht, hier ein kurzes Gemälde von dem Inhalte und Charakter des so schwer zugänglichen Werkes zu geben, welches, wenngleich in ästhetischer Beziehung ein Ungeheuer, doch in literarhistorischer mehr Interesse hat, als die bisherige einseitige Beurtheilung vermuthen läfst.

Ueber den Verfasser Aloise Cintio dei Fabrizii wissen wir wenig mehr, als was er uns selbst sagt, nämlich dafs er Doctor der Medicin und Bürger der „erlauchten“ (*inclyta*) Stadt Venedig war. In einer Stelle seines Buches theilt er uns mit, dafs er seine Studien in Padua gemacht habe. Wo er sonst von sich spricht (und dies geschieht häufiger als sich mit der Bescheidenheit verträgt), da ergeht er sich in allgemeinen Klagen über sein Un-

[1]) Durch den um die Geschichte der erzählenden Dichtung hochverdienten *F. Liebrecht*, in seiner Uebers. von Dunlop's Hist. of Fiction.

glück, seine Armuth und namentlich über die Verfolgungen, die er von seinen Feinden zu erdulden habe. Auch in der Liebe scheint er sehr unglücklich gewesen zu sein und erwähnt einmal einer gewissen Cynthia, über deren Hartherzigkeit er sich beklagt (fol. XXXIV b).

So ungenügend de Marolles' oben erwähnte Arbeit über Cintio's Buch in literarhistorischer Beziehung ist, so verdanken wir ihm doch einige schätzbare Notizen, zu welchen er zuerst Zugang hatte, und welche ein wenn auch nur schwaches Licht auf unseres Dichters Lebensverhältnisse werfen. Herr de Marolles hatte nämlich das Glück, sich eines Exemplars des Libro de' Proverbii bedienen zu können, welches sich damals in der Bibliothek des Herrn Girardot de Préfond befand und später successiv in die Sammlungen von Méon, Renouard und Gaetano Melzi überging, dessen Sohn dasselbe noch jetzt besitzt. Dieses Exemplar enthielt nicht nur ein noch ungedrucktes Proverbio u. d. T. *Chi prima va al molino prima macina* [1]), von Cintio's eigener Hand geschrieben und dem Priester Cuitimio gewidmet, sondern auch vier Sonette und verschiedene Randbemerkungen von einer andern Handschrift, augenscheinlich von einem vertrauten Freunde des Dichters, wie Herr de Marolles vermuthet, von dem genannten Cuitimio herrührend. Von den Sonetten ist das erste eine versteckte Invective gegen den Vorsitzenden des Raths der Zehn, Francesco Pesaro, der, wie eine Randbemerkung besagt, „aveva vietato che il sopradetto libro si havesse poner in luce, non senza grande jactura del poeta, e questo ad instantia de' Frati di Zocoli ditti Bigi." Die drei folgenden Sonette sind gegen die Frati Zoccolanti selbst gerichtet. Eine andere Randbemerkung sagt noch bestimmter, daſs die Frati sich beim Rathe der Zehn beklagt hätten, „in questo libro contenersi molte cose erronee contra la fede." Es scheint aus dem allen hervorzugehen, daſs der Inhalt des Buches bereits vorher einigermaſsen bekannt war und daſs

---

[1]) Dieses handschrifliche Stück wurde von Renouard im Jahre 1812 in einer sehr kleinen Anzahl von Exemplaren (27) herausgegeben.

die Zehn nach geschehenem Druck und erst auf die Klage der Mönche den Vertrieb verboten, worauf auch der Ausdruck „zum grofsen Schaden des Dichters“ deutet. Die Ausgabe trägt ausdrücklich am Schlusse die Druckerlaubnifs des Rathes der Zehn. Wahrscheinlich änderte letzterer seine Ansicht und gestattete die Publication; denn auf einem Blatte nach der Vorrede finden sich zwei Sonette: *Ai lettori del libro excusatione dell' autore* und *Alli blatteratori e sgridatori del libro e dell' autore morditori,* die sich offenbar auf die vorhergegangenen Streitigkeiten beziehen und vom Verfasser wahrscheinlich mittelst Umdrucks des ersten Bogens später hinzugefügt sind [1]). Er verwahrt sich darin ausdrücklich gegen den Vorwurf, als habe er die Kirche und ihre Lehren angreifen wollen, und erklärt, dafs wenn er schlimme Dinge von Geistlichen, Mönchen und Nonnen gesagt, er damit nie den Stand als solchen, sondern nur einzelne schlechte Individuen habe treffen wollen.

Man ist beinahe geneigt, diese Erklärung für aufrichtig zu halten; er hätte sonst unmöglich die beispiellose Dreistigkeit haben können, sein Buch dem Papste Clemens VII. zu widmen, und zwar durch einige Stanzen und ein Sonett voll hochtrabender Schmeicheleien. Ob die von den meisten Bibliographen mitgetheilte Nachricht, dafs das Buch auf Befehl des Papstes verbrannt worden sei, auf einem historischen Zeugnisse oder nur auf einer aus seinem Inhalte und seiner Seltenheit abgeleiteten Vermuthung beruht, bin ich aufser Stande zu sagen. Peignot hat es in sein bekanntes Dict. des livres cond. au feu aufgenommen; bei de Marolles finde ich nichts darüber. Dagegen bringt

---

[1]) Dies scheint bestätigt zu werden durch das Borromeo'sche Exemplar, welches später in Besitz des bekannten Mr. Grenville kam und sich jetzt im Brittischen Museum befindet. Es enthält aufser den anderen Präliminarstükken noch ein Sonett und eine Sestine, gerichtet an Luca Buonfio, Protonotar der Sophienkirche in Venedig, und mit der Ueberschrift versehen: Dipoi compita et redutta, grazie a Dio, a buono esito la stampa e già pure divolgati quasi tutti li esemplari, non dubito di mostrarmi grato con aggiognervi ne li pochi che mi avanzano, alcune nove rime .... Auch in der Jahreszahl herrscht Verschiedenheit unter den Exemplaren. So tragen die beiden im Libri'schen Katalog aufgeführten die Jahreszahl 1527.

letzterer aus dem von ihm benutzten Exemplare noch eine Bemerkung bei, welche sich am Rande des oben erwähnten handschriftlichen Proverbio findet und lautet: Nota questa Satira essere di propria mano dell' autore, e non vi essere altra copia, e pochi giorni drieto morse, in qual manera non lo dico . . . Dies scheint darauf hinzudeuten, dafs Cintio eines unnatürlichen Todes gestorben ist, und über die Art desselben sind mehrere Vermuthungen aus der Luft gegriffen worden. Nach *Renouard* (Catal. d'un Amat. I, 85) und *Ebert* (Bibl. Lex. s. v.) ist er verbrannt worden, was offenbar auf einer Verwechselung beruht. *Robert* (Fables inéd. du 12., 13. et 14. siècles I, p. CCVI) läfst ihn ermordet werden, was allerdings Wahrscheinlichkeit hat. Die geheimnifsvolle Ausdrucksweise der oben angeführten Randbemerkung läfst beinahe vermuthen, dafs er ein Opfer der Staatsinquisition geworden ist.

Diese wenigen und noch dazu dunkeln Andeutungen sind Alles, was uns über Cintio's Leben überliefert worden ist. Der Commentar zu seinem Libro de' Proverbii, welchen uns eine genauere Kenntnifs seiner Lebensstellung und Schicksale ohne Zweifel bieten würde, ist uns somit verloren; und wenn wir unserer Phantasie verstatten, uns dieselben aus dem seltsamen Buche herauszuconstruiren, so gewinnt die Erscheinung des geheimnifsvollen Menschen vollends etwas Unheimliches, ich möchte sagen Spukähnliches.

Die weitschweifige und pedantisch geschriebene Vorrede sagt nicht viel mehr und weniger als andere Vorreden zur Unterhaltung geschriebener Bücher aus damaliger Zeit. Nachdem der Verfasser die Schriftsteller in zwei Klassen getheilt hat, nämlich in solche, die ihren Lesern ganz neue und unerhörte Dinge erzählten, und in solche, die schon Bekanntes auf eine neue und anziehende Art vortrügen, setzt er sich selbst bescheidentlich in die zweite Klasse und erklärt es für seinen Zweck *di levare dalle semplici genti una nelle loro menti arruginita menticaggine*; er wolle sich daher bemühen: „che quelli, che questi miei proverbi leggeranno, dolcemente ridanno et come con un soave et di-

lettoso del animo sapore le gravissime et difficilime cose in loro trattate et a l'honesto viver nostro sommamente giovevoli, lievi et chiare le (loro) siano ad intendere[1])." Weiterhin versichert er nochmals feierlich, daſs es ihm nicht in den Sinn komme, ganze Stände und Menschenklassen, namentlich die Geistlichkeit als solche angreifen zu wollen, er wünsche vielmehr nur dem groſsen Haufen die Augen zu öffnen: *si che conoscer vagliano li voraci lupi, ancora che della pelle del humil agnello siano coperti.* Zur Erreichung dieses Zwecks hat Cintio die poetische Erzählung gewählt, und zwar in einer Form, die zu seiner Zeit modisch geworden war. Den ersten Versuch, die Entstehung gangbarer Sprichwörter durch Erzählungen zu erklären, hatte bekanntlich Antonio Cornazzano i. J. 1503 in seinem *Opus de proverbiorum origine*[2]) gemacht. Ich glaube jedoch nicht, daſs er als der eigentliche Erfinder dieser Spielerei zu betrachten ist; vielmehr war dieselbe muthmaſslich volksthümlich und die meisten dieser Geschichtchen schon lange in derselben Form im Volksmunde gangbar. Die Zahl der von Cintio behandelten Sprichwörter beläuft sich einschlieſslich des oben genannten Einzeldrucks auf 46; die Versart ist die Terzine, und jedes Stück ist in drei Gesänge oder, wie der Dichter sie nennt, *Cantiche* getheilt. Daſs Cintio diese Form nur der herrschenden Mode zu Gefallen und überhaupt die Erzählung nur zum Vehikel seiner Tendenz wählte, zeigt sich auf den ersten Blick. Denn nur wenige Erzählungen und zwar diejenigen, deren Stoff er geradezu dem Cornazzano entlehnte, nebst einem paar anderen, die ich für volksthümlich halte, stehen mit dem aus ihnen abgeleiteten Sprichworte in einem leidlich vernünftigen Zusammenhange. Bei weitem

---

[1]) Ich behalte absichtlich die Orthographie streng bei.

[2]) Ich bin überzeugt daſs dieses Buch Cintio's Vorbild war, nicht die im Jahre 1518 zuerst gedruckte, dem Cornazzano vielleicht mit Unrecht zugeschriebene, aber weit bekanntere italienische Sammlung *Proverbii in facetie.* Nach einer Notiz bei Graeſse Bd. II, Abth. 3, S. 684 Anm. wären aus dem „opus" nur vier Erzählungen in letztere Sammlung übergegangen. Da mir das „opus" nicht zugänglich ist, bin ich leider auſser Stande zu sagen, ob es dieselben sind, die auch Cintio hat.

die meisten Erzählungen haben, wie wir sehen werden, einen andern Ursprung, und Cintio hat ihnen, der einmal gewählten Form zu Liebe, das Sprichwort mit Gewalt aufdringen müssen, nicht selten durch eine plötzliche Wendung, die mit dem Hauptinhalte gar nichts zu thun hat, einige Mal sogar durch ein Wortspiel. Einige Mal hat es ihm sogar beliebt, aus einer Erzählung Cornazzano's ein anderes Sprichwort abzuleiten als dieser. Auch bilden die wenigsten dieser Proverbii ein einheitliches episches Ganze. Viele haben so lange Einleitungen, daſs die eigentliche Geschichte bis in die dritte Cantica zurückgedrängt wird, und in diesem Falle steht sie nicht selten wieder mit der Einleitung in so lockerem Zusammenhange, daſs es den Anschein gewinnt, als wolle der Dichter nur schnell noch seine einmal übernommene Verpflichtung, ein Sprichwort zu erklären, erfüllen. Zuweilen fällt es ihm auch ein, zwei oder mehrere gänzlich verschiedene Erzählungen auf die gewaltsamste Weise mit einander zu verbinden, in welchem Falle dann das Sprichwort natürlich der letzten zufällt.

Die Erzählungen sind daher offenbar nur Mittel zum Zweck, und dieser Zweck ist kein anderer als der, ein möglichst krasses Bild menschlicher Verruchtheit zu geben. Bezeichend für diese Tendenz ist unter andern schon der äuſserliche Umstand, daſs das oben angeführte, erst in neuerer Zeit wieder aufgefundene Proverbio den Titel *Satira* führt, und obwohl der Dichter diesen Namen nicht ausdrücklich für die übrigen gebraucht hat, so dürfen wir ihnen doch, ihrem ganzen Charakter nach, denselben unbedenklich geben. Freilich haben wir es dabei nicht mit der Satire im edleren Sinne zu thun, welche von Liebe zur Menschheit erfüllt, durch Darstellung des Lasters aufrichtig zu bessern sucht, sondern mit den Wuthausbrüchen eines wilden, bizarren, durch widrige Schicksale gegen alles Menschliche bis zum Wahnsinn erbitterten Gemüthes, das sich für wirkliche oder vermeintliche Unbilden nicht anders als durch cynische Schmähungen und geflissentlich grelle Beleuchtung alles Unedelsten in der menschlichen Natur zu rächen weiſs.

Diesem Zwecke dienen Stoff und Darstellung, und wenn er eins seiner Proverbii mit den Worten beginnt:

Se bestemmiando mai faceva verso,

so hat er damit den Charakter seines Buches treffend bezeichnet. In den langen Einleitungen zu den einzelnen Sprichwörtern ist seine Satire oft ziemlich allgemeiner Art. Die Sittenverderbnifs der Zeit, der Verfall der alten Einfachheit, der zunehmende Luxus, die Geldgier und Schwindelei sind die immer wiederkehrenden Gegenstände seiner Lamentationen. Dabei wird seine Vaterstadt Venedig am wenigsten geschont; so heifst es einmal von ihr:

Allor non si buglia forse in ducati
La cara patria mia, nè con sua briglie
Reggea come hora cottanti cittati;

Nè in essa alzava d'invidia le ciglia
Forsi nè grande nè picciol signore
Nè così forse odiava sua famiglia.

Et degli frati ancora era l'amore
Forsi più alhor al Ciel che ad altre cose;
Anzi ad quel sol dal picchola al maggiore.

Cupidigia et luxuria eranno explose (espulse)
Dagli lor chiostri et sopra tutto il fasto
De capelli et de mitre gloriose.

In den allermeisten Fällen jedoch läfst er seinen Zorn an zwei ihm ganz besonders verhafsten Menschenklassen aus, an den Frauen und an den Geistlichen. Die Heuchelei, Völlerei, Habsucht nnd Liederlichkeit der Priester und Mönche, die Eitelkeit, Putzsucht, Treulosigkeit und Ueppigkeit der Frauen bilden das stets variirte Thema seiner Expectorationen und den Inhalt seiner meisten Erzählungen. Nur sehr wenige der letzteren gehören ihm selbst an, der gröfste Theil ist früheren Novellisten entnommen, dem *Boccaccio*, dem *Poggius Florentinus*, dem *Masuccio Salernitano* und dem *Antonio Cornazzano.* Er scheint die ganze frühere Novellistik nur zu dem Zwecke durchstöbert zu haben, um alles Böse, was vor ihm von Frauen und Mönchen gesagt worden ist, nochmals und wo möglich mit stärkerer Würze wieder aufzutischen. Denn selten ist er

selbst mit dem Scandalösesten, was er in seinen Quellen findet, zufrieden, sondern macht gewöhnlich den Helden der Geschichte durch irgend einen Zusatz zum vollendeten Bösewicht. Den Mönch, der bei Masuccio nur ein Gutschmecker ist, macht Cintio mindestens zum Diebe. Die Frau, die bei Boccaccio ihrem Manne die Treue bricht, mufs ihn bei Cintio schliefslich noch vergiften. Was in seinen Vorbildern nur ein lustiger Schwank ist, wird bei ihm zur Criminalgeschichte, und selbst wo er einfach nacherzählt, benutzt er jede Gelegenheit, um wenigstens durch kleine Züge die Gegenstände seines Hasses zu brandmarken. Ueberhaupt ist ihm keine Erfindung zu plump, unwahrscheinlich und ungeschickt, wenn sie ihm nur zum Vehikel seiner Invectiven dienen kann.

Dafs seine Darstellungs- und Ausdrucksweise damit im Einklange steht, braucht kaum erst gesagt zu werden. Kein italienischer Schriftsteller hat je den Cynismus der Schilderung und des Ausdrucks weiter getrieben als er. Indessen erscheint es ganz ungerechtfertigt, wie bisher geschehen, seine Obscönität besonders hervorzuheben. Denn wenn auch sein Cynismus in geschlechtlichen Dingen der Natur der Sache nach am widerlichsten erscheint, so beschränkt er sich doch keineswegs auf diese, sondern ist nur eine Seite einer durch und durch bizarren, barocken und noch dazu von Ingrimm erfüllten Natur. Unerschöpflich in meist selbst gebildeten Schimpfwörtern für das „sesso perverso et infame“ der Frauen und die „rea canaglia“ der Geistlichen, sind auch alle seine Bilder und Vergleiche grotesk, monströs, nicht selten aber geistreich, originell und voll von Humor, und erinnern bisweilen so lebhaft an Rabelais und Fischart, dafs man geneigt ist, in Cintio einen der ältesten Vertreter der von jenen Meistern auf den Gipfel der Ausbildung gebrachten grotesk-humoristischen Literatur zu sehen. Besonders augenfällig ist diese Bizarrerie in denjenigen Erzählungen, welche sich eben hierdurch schon als von ihm herrührend ankündigen, und durch die Wildheit und Seltsamkeit der Erfindung an Callot's Phantasiestücke erinnern. Daneben finden sich wieder andere

von so unbegreiflicher Albernheit und Inhaltslosigkeit, dafs ich beinahe geneigt bin, dieselben für venetianische Stadtgeschichten zu halten, welche Cintio nur für die mit den Verhältnissen näher bekannten Personen bestimmte [1]).

Noch in einer andern Beziehung erinnert Cintio an Rabelais und Fischart, vorzüglich an den letzteren. Dies ist seine ungemeine Belesenheit, namentlich in den Alten, und das Behagen, mit welchem er dieselbe zur Schau trägt. Die Einleitungen zu den Erzählungen sind fast immer spaltenlang mit Beispielen aus der Geschichte angefüllt, die auf sein Thema Bezug haben. Zuweilen füllen dieselben die ganzen ersten beiden Cantiche und gehen von der biblischen Geschichte an bis zu Ende des Mittelalters. Nicht minder umfangreich sind seine naturgeschichtlichen Kenntnisse, und bei einer Gelegenheit geht er alle Vierfüfsler durch, von jeder Species charakteristische Eigenschaften anführend, ein Abschnitt, der für die Kenntnifs des Standes der Wissenschaft zu jener Zeit nicht ohne Interesse ist.

Für die nicht geringe Mühe, sich durch einen Wust von Schmutz, Phantasterei und Bizarrerie, welcher sich im Libro de' Proverbii aufgehäuft findet, hindurchzuarbeiten, wird der Leser nicht selten auf's Angenehmste entschädigt durch ein Talent Cintio's, welches, besser angewandt, ihm vielleicht einen Platz unter den guten Dichtern seiner Nation verschafft hätte. Er ist nämlich, wo es ihm gelingt seiner Galle für einige Zeit Herr zu werden, ein vortrefflicher Erzähler und versteht es meisterhaft, durch Schilderung kleiner Züge, namentlich aus dem täglichen Leben, seiner Darstellung eine ungemeine Lebendigkeit und Naturwahrheit zu geben. Selbst die übermäfsige Breite, mit welcher er sich, wahrscheinlich im Bewufstsein seines Talentes, gern bei der Schilderung von Nebendingen, z. B. den Vorbereitungen zu einer Hochzeit u. dgl. aufhält, bekommt dadurch etwas Anziehendes und läfst den Leser einigermafsen die Enttäuschung verschmerzen, wenn er schliefslich die

---

[1]) Dergleichen Versificirungen von Stadtgeklatsch sind bis auf die neuere Zeit in Venedig sehr gebräuchlich gewesen.

ganze Geschichte auf eine Albernheit hinauslaufen sieht. In einer dem Boccaccio nacherzählten Geschichte schildert Cintio folgendermaſsen die Coquetterie eines Mädchens:

Et per più ancor del suo amoroso telo
Maggior far la ferita, la sagace
Amarlo dimostrava con gran zelo.

Tal che d'aver fengeva solo pace
Quando era a sua presenzia e senza lui
Disfarse qual la cera il foco face.

Onde mille e più fiate di costui
Ognor innanzi e quivi e lì correva
Fengende pur di far li facti sui.

Ma sempre, da man destra o dalla leva
Che la si fusse, gli donava un sguardo,
Hor dolcemente ver di lui rideva.

Talor (ahi me!) che pur a dirlo i' m'ardo —
Al picciol fanciulletto ch'era in culla
Un bacio idava, a lui per dar un dardo.

Auch die Gespräche in seinen Erzählungen sind von groſser Lebendigkeit und Natürlichkeit, vorausgesetzt daſs man sich erst einigermaſsen in seine Sprache hineingefunden hat. Dies ist allerdings keine leichte Aufgabe, und schon de Marolles erklärt das Libro de' Proverbii für eins der schwierigsten Bücher in italienischer Sprache. In seiner Vorrede vertheidigt sich Cintio gegen die vorausgesehene Beschuldigung, daſs er nicht rein toscanisch schreibe, durch die Berufung auf Dante's Ausspruch, daſs diejenige Sprache die beste sei, welche sich am meisten dem Lateinischen nähere. Er hat es auch wirklich versucht sich seine eigene Sprache zurecht zu machen, und zwar eine, die weder venezianisch noch toscanisch, sondern ein Gemisch aus beiden und überdies mit lombardischen und lateinischen Wörtern versetzt ist. Die venezianischen und toscanischen Verbalformen wechseln mit einander ab, wie es ihm gut dünkt, namentlich wie es in den Reim paſst, und ohne alle Rücksicht auf das Verständniſs, welches oft auf's Aeuſserste darunter leidet Ein Gleiches gilt von den Pronominibus, in welchen die gröſste Verwirrung herrscht, indem namentlich, oft bloſs dem Versmaſse oder dem Reime zu Liebe, der

Singular statt des Plurals oder das Masculinum anstatt des Feminins gebraucht sind. So steht häufig gli oder li für le und alle drei oft für loro. Gleichfalls dem Verse zu Gefallen werden oft Consonanten verdoppelt, wie eranno = erano, während andere Male die regelrechte Verdoppelung wegbleibt. Die Zahl der lateinischen Ausdrücke, deren Cintio sich bedient, ist nicht unbedeutend. Ich führe nur an dolabra (ascia), fesso (stanco), psimmitio (biacca), imbre (pioggia dirotta) u. v. a. Zu dem allen kommt noch die häufige Dunkelheit des Ausdrucks [1]) und nicht selten eine allen Regeln spottende Wortstellung.

Ich will nun hier die Inhaltsanzeige der einzelnen in den Proverbii enthaltenen Erzählungen folgen lassen. Bei den bekannteren gebe ich nur den Hauptinhalt mit wenigen Worten nebst einem Hinweis auf Cintio's wahrscheinliche Quelle. Nur bei denjenigen, welche etwas Bemerkenswerthes darbieten, werde ich etwas länger verweilen.

1) *La Invidia non morite* (i. e. muore) *mai.* Gleich diese Erzählung kann zum Beispiel dienen, auf welche Weise Cintio gegebene Stoffe zu benutzen weifs. Hier hat er von einem bekannten Fabliau eine eigenthümliche Anwendung gemacht. Jupiter, um sich von der Berechtigung der vielen menschlichen Klagen selbst zu überzeugen, begibt sich mit Mercur zur Erde hinab und nimmt sein Quartier im Hause des *Neides.* Die Invidia wird sehr witzig personificirt als die treue Lebensgefährtin eines Gastwirths.

Questa, ancora che moglie stata fosse
  D'un ch'in quel loco già tenea taverna,
  Alcun dal dritto mai non la condusse,
Ma fin a che ebbe vita il suo pincerna,
  Tra lor fu sempre amor, concordia e pace.

Sie nimmt die beiden Wanderer freundlich auf und bewirthet sie so gut, dafs Jupiter sie beim Abschiede auffordert, sich eine Gnade auszubitten. Sie bittet um Schutz

[1]) Er scheint durch dieselbe Dante haben nachahmen zu wollen, von dem er auch hin und wieder Ausdrücke entlehnt.

für ihren so oft von Dieben heimgesuchten Apfelbaum, und Jupiter gewährt die Bitte, indem er dem Baum die Kraft verleiht, einen Jeden, der ihn besteigt, so lange festzuhalten, als es der Eigenthümerin gefällt. Als nun der Tod kommt, um die Invidia von dieser Erde abzurufen, bittet sie ihn, ihr noch einen Apfel vom Baume zu holen. Der Baum übt auch hier seine Kraft, und Invidia läfst den Tod so lange sitzen, bis Jupiter ihr die Unsterblichkeit verspricht,

onde il proverbio poscia
Nacque che sotto delli solar rai
Non pruova Invidia che la spegni angoscia.

2) *Ogni scusa è buona, purchè la vaglia.* Ein junger Abenteurer aus Bologna verirrt sich im Walde und kommt endlich zu einem Nonnenkloster, wo er von den Bewohnerinnen sehr gut bewirthet, hierauf aber auf eine ihres Standes höchst unwürdige Weise um seine Baarschaft geprellt und alsdann schimpflich weggejagt wird. Auf dem Rückwege begegnet er einem florentinischen Abt, dem er sein Leid klagt, und der ihn durch Anwendung seiner ungeheuren Körperkraft und mittelst eines sehr schmutzigen Kunststücks wieder zu seinem Gelde verhilft.

3) *Lettere non danno senno.* Eine Thierfabel und zwar eine andere Fassung von Cento Nov. 91. Der Löwe gelangt zu der Ueberzeugung, dafs er sich durch physische Stärke allein nicht zum Herrscher über die Thiere machen kann, sondern sich Weisheit erwerben mufs. Er reist deshalb in der halben Welt umher und besucht die berühmtesten Philosophenschulen, um sich in der Regierungskunst unterrichten zu lassen. Nach Hause zurückgekehrt ladet er alle Thiere bei Strafe des Hochverraths vor seinen Thron. Sie erscheinen auch, mit Ausnahme des Affen, und der König sendet daher den Fuchs ab, ihn zu holen. Der Fuchs findet ihn in Aethiopien schmollend mit dem Löwen, weil derselbe bisher gegen sein ganzes Geschlecht gewüthet hat. Auf des Fuchses Vorstellungen, wie gefährlich es sei, sich vom Hofe fern zu halten, geht er mit, wird aber bei seiner Ankunft sofort vom Löwen zerrissen. Der Fuchs

erhält den Auftrag, ihn auszuweiden und dem Könige Herz und Gehirn zu bringen. Bei diesem Geschäfte bekommt Reinecke Appetit, verzehrt die beiden Organe und behauptet dann gegen den Löwen, er habe nichts dergleichen gefunden. Als der Löwe hierauf einwendet, er habe in keinem griechischen oder römischen Schriftsteller gelesen, dafs irgend ein vierfüfsiges Thier der genannten Organe entbehre, entgegnet ihm der Fuchs:

Taci, che senno lettere non danno,
. . . . che se questa pazza
Li avessi avuti, come tai non hanno,

Ancor con maglie e con ferma corazza
Non si avria posto sotto alle tue unghie,
Per far di lei come hai della sua razza.

4) *Chi non si può distender, si ritragga.* Streit zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlechte in einer sehr unanständigen Allegorie.

5) *Alli cani magri van le mosche.* Ist: Le faiseur des Papes in den Cent Nouv. Nouv.

6) *Futuro caret.* Ein Mann, der die Putzsucht und Verschwendung seiner Frau gar nicht bändigen kann, schenkt ihr ein kostbares Kleid mit der Inschrift: *futuro caret*, und gibt sie dadurch dem öffentlichen Gelächter Preis.

7) *Chi di gatta nasce, sorge* (i. e. sorci) *piglia.* Eine höchst nichtssagende Geschichte, welche beweisen soll, dafs der Hang zum Bösen im Blute liegt und trotz aller Erziehung sich forterbt.

8) *La va da tristo a cattivo.* Zwei verschiedene auf höchst abgeschmackte Weise mit einander verbundene Erzählungen. Die erste ist die bekannte, später von Straparola erzählte, von dem Manne, welcher, der Lehre seines sterbenden Vaters entgegen, ein fremdes Kind adoptirt, und von diesem auf's Undankbarste behandelt wird. Die zweite ist eine gewöhnliche Criminalgeschichte ohne alle Pointe.

9) *Ogni cosa è per lo meglio* ist eine der phantastischsten und barocksten Erzählungen Cintio's und ihrem Haupttheile nach wahrscheinlich seine eigene Erfindung. Ein

armer Fischer, der schon seit langer Zeit nichts gefangen hat und sich in grofser Noth befindet, läfst seine Barke ins Meer hinaustreiben, um wo möglich seinen Tod zu finden. Plötzlich sinkt der Kahn auf den Meeresgrund hinab und der Fischer sieht sich im Reiche Neptuns, wo eben ein Fest gefeiert wird. Die Beschreibung desselben sowie der verschiedenen Meerungeheuer, welche um den Thron des Gottes versammelt sind, füllt mehrere hundert Verse. Folgende Probe ist ganz im Geschmacke Rabelais':

Per l'aria un suon de mille e più strumenti
Che innanzi di Neptun givano al loco
Dove ballar doveano le sue genti.

Al miser pescator languido et fioco
Ma non ancora sazio di guardare,
Li fece il fronte alzare al nuovo gioco.

Onde, poichè nel campo vide intrare
Cotanta quantità di questo stuolo,
Quanta in ciel mai de stelle non appare,

Subito fra se disse: il mondan suolo
Credo che in pesci tutto sia mutato,
Et quanti ancor stan sopra il divin polo.

Hor chiaro veggio qual son sfortunato,
Che fra cotanta turba una sol volta
De questi pesci un sol non ho pigliato.

Era de tibicini più gran colta
Che non son di Charon l'alme al traghetto,
Quando la riva è tutta pien et folta.

Chi crotolli suonava et chi un cornetto,
Chi ciaramelle et chi trombe chiarette,
Fatte d'un ramo di coral perfetto.

Chi di astese due branche haveva ellette,
Chi un gran tamburo d'una biscia squara,
Chi cimballi quai cetre et chi stafette.

Ma sopra tutti una melodia rara
Facevano due sepe, una sonando
Un corno de limaccia in voce chiara,

Et l'altra drieto contrapuntiggiando
Sopra d'un sodo dente di sardella,
Che cerca mezzo cubito era grando.

Hor così aggiunta questa greggia snella,
Nel lato campo i maschi con Neptuno,
Et con Cimotea gite ogni femella.

Et questo acciocchè poi qualche importuno
Tra lor acto non fesse dishonesto,
Che 'l foco et solfo non stan ben ad uno.

Nach Beendigung des Festes läſst Neptun den Fischer durch einen Wallfisch nach seiner Heimath zurückführen. Um seiner Noth ein Ende zu machen, beschlieſst jener im Einverständniſs mit seiner Frau, den Wunderfisch dem Landesherrn zum Geschenk zu machen. Dieser nimmt das Geschenk an, und erkundigt sich theilnehmend nach den Umständen des Gebers. Derselbe hat zwei Töchter und einen Sohn, gibt aber, um das Interesse oder Mitleid des Herrn mehr rege zu machen, die Zahl seiner Töchter auf drei an, worauf der Fürst ihn auffordert sie nach dem Schlosse zu bringen. Um nicht als Lügner zu erscheinen und die Gunst des Gebieters zu verscherzen, weiſs der Vater keinen bessern Rath, als den Knaben in Frauenkleider zu stecken. Als sie vor dem Fürsten erscheinen, legt ihnen dieser dieselbe Frage vor, welche auch den Inhalt des Fabliau: Le Jugement des C. bei Barbazan III, 466 ausmacht, und als dieselbe von dem verkleideten Knaben zu seiner Befriedigung beantwortet wird, behält er alle drei in seinem Pallaste, um sie mit seinen Töchtern erziehen zu lassen. Der Schluſs der Geschichte, der zur Ableitung des Sprichwortes bestimmt ist, leidet keinen Auszug, und ich will nur bemerken, daſs Cintio seine Zuflucht zu einem Wortspiel nimmt, indem meglio die venetianische Form für miglio ist.

10) *Altri han le noci ed io ho le voci.* Zwei mit einander verbundene Geschichten, die erste aus Cornazzano, Proverb. in facet. unter dem Sprichworte: Anzi corna che croci; die zweite aus Boccacc. Dec. VII, 9 (von dem wunderbaren Birnbaum) über deren Ursprung s. Dunlop-Liebrecht p. 244.

11) *Tu guardi l'altrui busca* (i. e. scheggia) *e non vedi il tuo travo.* Ist „Naulum" bei Poggius Florent. Cintio's

Fassung der Geschichte ist einigermaſsen abgeschmackt, aber die lange Einleitung enthält mehrere sehr gute Stellen.

12) *Dove che il diavolo non può metter il capo, gli mette la coda* ist das Fabliau d'un moyne qui contrefist l'ymage du deable bei Méon, Tom. II, von Cintio nach seiner Weise bearbeitet.

13) *L' è fatto il becco all' oca.* Ein König läſst seine Tochter, um sie vor Verführung zu sichern, in einen Thurm sperren, verschafft ihr jedoch daselbst allen möglichen Zeitvertreib durch Spielereien. Eines Tages erscheint ein fremder Künstler vor dem Fürsten und bietet eine künstliche, sehr schön gearbeitete Gans zum Verkaufe, die auch der König als Spielwerk für seine Tochter ersteht. In der Gans ist aber ein junger Mann versteckt, der sich auf diese Weise Zugang zu der Prinzessin zu verschaffen weiſs und so drei Monate lang ihrer Liebe genieſst. Nach Verlauf dieser Zeit will er fort; und um ihn, ohne Verdacht zu erregen, in der Gans wieder hinaustransportiren zu können, wird dieselbe unter dem Vorwande einer Reparatur am Schnabel wieder zu dem Helfershelfer gebracht. Inzwischen stirbt der alte König und die erlöste Prinzessin erhebt den Geliebten zu ihrem Gemahl.

14) *Per fin alli orbi se ne accorgeriano* — verstattet nicht wohl einen Auszug.

15) *Chi pecora si fa, lo lupo lo mangia.* Eine sehr alberne und nichtssagende Geschichte.

16) *Chi non ha ventura, non vada a pescar* ist eine sehr ungeschickte Version von La Pêche de l'anneau in den Cent Nouv. Nouv.

17) *Si crede Biasio* ist von Bandello unter demselben Titel in Prosa nacherzählt und scheint ein populärer Schwank gewesen zu sein.

18) *Non mi curo di pompe, purchè sia ben vestita* ist dasselbe Sprichwort als Cornazzano's Prov. VI., nur ist die Schluſswendung bei Cintio etwas ausführlicher und witziger.

19) *Chi fa li fatti suo* (i. e. suoi) *son s'imbratta le man* ist Cornazz. Prov. VII.

20) *Passata il tempo che Berta filava.* Eine äufserst plump erfundene Geschichte ohne Interesse.

21) *Meglio è tardi che non mai.* Zwei Freunde, deren einer verheirathet und immer des Lobes seiner Frau voll ist, unterhalten sich über den Werth des weiblichen Geschlechts. Der Hagestolz führt zum Beweise, dafs die Frauen nichts taugen, an, wie er einmal nach einem Rendezvous von der betreffenden Dame ausgeschlossen und dadurch in grofse Gefahren gekommen sei, und räth endlich dem Vertheidiger der Frauen mit der seinigen dieselbe Probe zu machen, welche auch erzählt wird in dem Fabliau Du Pescheor de Pont seur Saine bei Barbazan, III, 471; und der Erfolg ist derselbe.

22) *A chi ha ventura poco senno basta* ist Mas. Salern. I, 2.

23) *Non è più tempo di dar fen ad oche.* Einem Professor der Rechte in Pisa wird auf einer Meerfahrt seine Frau von einem Piraten geraubt. Zufällig erfährt er später, wo sie ist, und setzt ihr nach. Der Pirat will sie auch herausgeben, aber nur auf ihren Wunsch. Sie verläugnet aber den gelehrten Gatten.

24) *Alli signali si conoscono le balle,* höchst cynisch und albern.

25) *Tu vai cercando Maria per Ravenna* besteht aus zwei Erzählungen. Die erste ist eine ganz vortreffliche Paraphrase von Bocc. Dec. IX, 6. Die zweite ist ganz inhaltleer.

26) *Chi vuol amici assai, ne provi pochi.* Eine Geschichte von unglaublicher Albernheit. Ein Pariser Bürger, der seine Tochter sehr streng bewacht, macht mit einem jungen Manne, der ihr seit längerer Zeit nachschleicht, vor Notar und Zeugen den Vertrag, dafs er sich von ihm tödten lassen will, wenn es ihm gelingt binnen drei Monaten auch nur einen Blick von seiner Tochter zu erhaschen. Trotzdem verstattet letztere dem Liebhaber Zutritt.

27) *La offerto le arme al tempio* (sic!) ist aus Masuccio III, 1 (das unendlich oft behandelte Fabliau: Les Culottes du Cordelier).

28) *Chi così vuol, così si habbia.* Eine weitläufige Ausführung der Erzählung gleichen Titels bei Cornazzano.

29) *Prima si muta il pelo che si cambia il vezzo.* Eine furchtbare Schilderung des verbrecherischen Treibens der Franziscaner in Venedig, illustrirt durch eine Erzählung, deren Inhalt genommen ist aus dem Digiti tumor des Poggius.

30) *Chi troppo vuol, di rabbia more,* gemein und absurd.

31) *La le va drieto qual la matta al fuso.* Ein Mädchen wird von ihrem Vater in der gröfsten Zurückgezogenheit erzogen und gibt daher später lächerliche Proben ihrer Unwissenheit. Die Grundidee scheint in Cornazzano IX zu liegen, die Thatsachen sind ohne Zweifel Volksschwänke.

32) *Chi troppo si assotiglia, si scavezza* ist der Priapus in laqueo bei Poggius.

33) *Infra la carne e l'ungia alcun non punza* (i. e. punga) ist bei Cornazzano das Sprichwort: A buono intenditore poche parole, mit einem albernen Anhange von Cintio.

34) *Il non è oro tutto quel che luce.* Eine Frau, die von ihrem Manne in einem Rendezvous mit einem Liebhaber gestört wird, entgeht den Nachsuchungen des Gatten, indem sie ihm aufbindet, in ihrem Bette liege eine alte Verwandte, die zu ihr zum Besuch gekommen und plötzlich mit allen Symptomen der Pest erkrankt sei. Den Schlufs bildet ein ganz uninteressantes Abenteuer, vielleicht eine venezianische Stadtgeschichte.

35) *Guastando s'impara* ist die unendlich oft behandelte Geschichte, Bocc. Dec. VII, 2. Morlini, 35.

36) *Ogni cuffia scusa di notte.* Eine junge Nonne macht ihren Beichtvater, ohne dafs er es merkt, zum Liebesboten an einen jungen Mann, und bestellt denselben zum Rendezvous. Die Sache wird aber verrathen und der Aebtissin hinterbracht, welche, um das Paar in flagranti zu ertappen, in solcher Hast herbeieilt, dafs sie statt der Nacht-

mütze ein männliches Kleidungsstück, welches vor ihrem Bette liegt, über den Kopf zieht.

37) *Rebindemini.* Zwei Liebende fliehen mit einander und werden, nachdem sie viele Abenteuer bestanden, endlich ganz von einander getrennt. Der junge Mann geräth Seeräubern in die Hände und wird nach Granada verkauft. Er kommt an den Hof der Königin, die ihn, als er ihre Liebe nicht erwidert, bei ihrem Gemahl fälschlich anklagt. Er soll gehängt werden und ist schon auf dem Wege zum Galgen, als ein altes Weib von entsetzlicher Häfslichkeit aus der Menge heraustritt und ihn zum Manne begehrt. Durch seine Einwilligung kann er, nach der Landessitte, dem Strick entgehen. Er antwortet aber „Rebindemini“, was der Dichter durch

Che 'l Ciel da tal supplizio i cani sguardi

paraphrasirt. Das Wort ist wirklich arabisch und von Cintio ziemlich entsprechend wiedergegeben. Es ist daher zu vermuthen, dafs es durch den fortwährenden Verkehr mit dem Oriente nach Venedig gekommen und daselbst zu jener Zeit volkssprüchlich geworden war.

38) *Dove che 'l dente duol, la lingua tragge.* Auch diese Geschichte handelt wieder von den Ausschweifungen der Priester und erzählt, wie die Untreue einer Frau durch die Naivetät eines Kindes an den Tag kommt.

39) *Ciascun si ajuta coi suoi ferrizuoli* — verstattet nicht wohl einen Auszug.

40) *Per via si concia soma.* Wiederum eine Schilderung der Verführungskünste der Mönche, illustrirt durch einige sehr frostige Anekdoten.

41) *L'occhio vuol la sua parte* ist eine weitläufige Ausführung des öfters nachgeahmten Jus parochi des Poggius.

42) *Ciascun tira l'acqua al suo molino.* Anekdoten von der Habsucht der Frati Zoccolanti in Venedig von nur lokalem Interesse.

43) *La necessità non ha leggi*, ein Gespräch zwischen der Mütze und dem Kopfe, die sich gegenseitig Vorwürfe

machen, ein seltsames Gemisch von guten Gedanken und Absurditäten.

44) *Fuge rumores.* Ein Student, der nicht viel gelernt hat, entzieht sich dem Examen, welches er auf Verlangen seines Vaters machen soll, durch eine lateinische Ansprache an die Examinatoren, vor deren Inhalte dieselben davon laufen.

45) *Piscia chiaro e encaca al medico.* Gegen die Quacksalber und Schwindler in der Medicin, erläutert durch einige unbedeutende Anekdoten.

Das oben erwähnte einzeln gedruckte Sprichwort ist mir nie zu Gesicht gekommen. Nach de Marolles enthält dasselbe nur persönliche Erlebnisse des Verfassers mit den Frati Zoccolanti in Venedig.

L. G. Lemcke.

Notice sur Doon de Mayence.

Selon toute apparence, ce roman est un des plus récents du cycle Carlovingien. Mais pour être moins ancien que les Loherains ou les Quatre fils Aymon, Doon de Mayence n'est pas indigne de notre attention. Les Chansons de geste du XIII[e] siècle, quelque soit leur mérite intrinsèque, sont presque toujours riches en renseignements précieux pour l'histoire littéraire. Les trouvères de cette époque font fréquemment allusion aux oeuvres de leurs devanciers, soit qu'avant d'introduire un personnage nouveau ils prennent soin d'établir sa parenté avec des héros déjà connus, soit que pour marquer la place de leurs propres inventions, ils s'efforcent de classer et de coordonner les traditions exploitées avant eux. Ils nous aident ainsi à déterminer la date des poëmes parvenus jusqu'à nous, ou nous révèlent les titres et les sujets de ceux que nous avons perdus; et leurs essais de classifications ou de généalogies, sans mériter une confiance absolue, deviennent d'utiles points de repère pour le critique moderne au milieu du dédale de nos vieilles légendes. Ces deux vers de la chanson des Saisnes:

> Ne sont que trois materes à nul homme entendant
> De France, de Bretaigne et de Rome la grant

sont aujourd'hui fameux et nous divisons, comme Jean Bodel, les épopées du moyen-âge en trois grands cycles: celui de France ou de Charlemagne, celui de Bretagne ou d'Arthur, et celui de Rome qui embrasse toute l'antiquité la guerre de Thèbes aussi bien que la destruction de Troie, les prouesses d'Alexandre comme les exploits de Jules-César. Voici maintenant que le cycle carlovingien est subdivisé à son tour par l'auteur de Doon de Mayence:

> Bien sceivent li plusor, n'en sui pas en doutanche,
> Qu'il n'éut que .III. gestes u réaume de Franche:
> Si fu la premeraine de Pepin et de l'ange,
> L'autre après, de Garin de Monglane la franche,
> Et la tierche si fu de Doon de Maience.

Du reste notre trouvère ne prétend pas avoir inventé cette division; il la donne au contraire comme ancienne et connue de tous: „*Bien sceivent li plusor*“; et en effet elle avait déjà été exprimée avant lui, en termes presque identiques, par ce Bertrand de Bar-sur-Aube à qui l'on attribue la chanson de Girart de Viane:

A Saint Denise en la maistre abaïe,
Dedans .I. livre de grant ancessirie,
Trueve on escrit, de ce ne dou ge mie,
N'ot ke .III. gestes en France la garnie:
Dou roi de France est la plus seignorie
Et de richesce et de chevallerie;
Et l'autre après, bien est drois que je die,
Est de Doon à la barbe florie
Cil de Maiance qui tant ot baronie.
. . . .
La tierce geste ke moult fist à proisier
Fu de Garin de Monglaine le fier. (Bibl. Imp. Ms. 7535.)

Le rapprochement de ces deux passages est instructif: il prouve qu'au XIIIe siècle les trouvères étaient d'accord pour faire sortir de trois souches principales les nombreux rameaux de l'épopée Carlovingienne. Et tout porte à croire qu'en cela ils suivaient les traditions de leurs prédécesseurs, en les commentant et les complétant. Nous remarquons en effet dans des romans bien antérieurs à Doon de Mayence, notamment dans les Quatre fils Aymon, que la plupart des barons qui entourent l'empereur sont unis les uns aux autres par les liens d'une commune origine. D'où vient cette parenté entre des personnages qui si l'on en jugeait par leurs surnoms, par les fiefs qu'ils possèdent ou par les pays où s'exerce leur valeur, sembleraient appartenir aux régions les plus diverses du vaste empire de Charlemagne? Comment Renaud de Montauban se trouve-t-il le cousin d'Ogier le Danois? Girard de Roussillon, le frère du vieil Aymon de Dordonne et de Beuves d'Aigremont? Ces questions et d'autres semblables sont résolues, sinon avec beaucoup d'autorité du moins avec une certaine précision, dans la Chanson de Gaufrey qui fait suite à celle de Doon et que nous croyons du même auteur. Gaufrey étant comme Doon demeuré jusqu'ici inédit [1]), nous citerons en entier ce passage qui nous parait de quelque importance pour l'histoire de notre littérature:

Onques meillor estoire ne vous canta nul hon,
Que ch'est la droite estoire des .XII. fis Doon:
De Gaufrey le puissant, à la fière fachon,
Qui fu pere Ogier que tant ama Kallon;

---

[1]) Gaufrey et Doon seront très prochainement publiés: déjà d'excellentes copies de ces deux romans ont été exécutées sous l'habile direction de M. Guessard qui a eu l'obligeance de nous les communiquer.

Et le secont après si ot à nom Doon,
De Nantucil fu puis sire, si en ot le renon;
Chil fu pere Garnier de Nantueil, le baron.
Et le tiers des enfans si ot à non Grifon;
Chil fu pere fel Guenes qui fist la traïson
Dont moururent à glesve li .XII. compengnon.
Et le quart des enfans si ot à nom Aymon,
Sire fu de Dordonne et du païs selon,
Et fu pere Renaut et Aalart le blont,
Et Richart et Guichart dont bien oï avon.
Et le .V^{e}. fix fu duc Buef d'Aigremon:
Icheli si fu pere Vivien l'Esclavon,
Qui fu pere Maugis, qui tant fu bon larron,
Qui puis fist tant d'ennui l'emperéor Kallon.
Et le .VIe. fix chen fu le roi Othon,
Qui fu pere Yvoire et si fu pere Yvon,
En Rainchevax moururent o Roullant le baron.
Ripeus fu le septiesme, qui moult ot de renon,
Qui fu pere Anséis, fix de la suer Kallon.
E Sevin de Bordele fu l'uitisme baron;
Pere fu Huelin à la clere fachon,
A qui fist tant de bien le bon roi Oberon.
.I. roi fu le .IXe., qui ot à nom Peron,
Pere fu Oriant, qui fu de grant renon,
Et puis ot .VII. enfans tous d'une nation:
Le Chevalier o chisne o li .V. compengnon,
Et une gentil dame qui fu de grant renon;
De chu lignage fu Godefroi de Billon.
Morant fu le .X^{e}. de Riviers, le preudon;
Icheli si fu pere au riche duc Raimon,
A cheli de Saint Gilles, qui fu pere Hugon.
L'onsiesme ot nom Hernaut, sire fu de Giron;
Et le .XIIe. fu Girart de Roussillon,
A qui fist mult de paine l'emperéor Kallon,
Et l'encacha tant eurez de son mestre roion;
Puis fu il carbonnier et vendi le carbon,
Et puis reconquist il par forche Roussillon.

Voici donc quelle serait d'après notre trouvère la généalogie d'une des trois grandes gestes de France, de celle qui fut assurément la plus féconde en héros de romans:

DOON DE MAYENCE.

1. Gaufrey. — Ogier le danois.
2. Doon de Nanteuil. — Garnier.
3. Aymon — Renaut de Montauban, et ses III frères.
4. Griffon. — Ganelon.
5. Beuves d'Aigremont. — Vivien l'Esclavon. — Maugis.
6. Othon. — Yvoire. Yvon.
7. Ripeus. — Anseis.
8. Sevin. — Huon de Bordeaux.
9. Peron. — Oriant. — Le Chevalier au Cygne et ses VI frères et soeur.
10. Morant de Riviers. — Raimond de St. Gilles. — Hugues.
11. Hernaut.
12. Girart de Roussillon.

C'est encore à l'aide de la chanson de Gaufrey complétée par celles de Doon et de Gérart de Viane que nous dresserons la généalogie de la seconde geste:

GARIN DE MONGLANE.

1. Ernaut de Beaulande. — Aimery de Narbonne.
   1. Bernard de Brebant.
   2. Guillaume d'Orange.
   3. Garin d'Anséune. — Vivien d'Aleschamps.
   4. Ernaut de Gironne.
   5. Beuves de Comarchis.
   6. Aimer.
   7. Guibelin.
2. Milon de Pouille. — Roland.
3. Renier de Genes. — Olivier.
4. Girart de Viane.

Quant à la geste du roi, elle ne compte qu'un véritable représentant; le Charlemagne des romans n'a à proprement parler ni ancêtres ni descendants: Charles-Martel et Charles le Chauve, Pepin et Louis disparaissent devant cette gigantesque personnalité qui les éclipse ou les absorbe. Seul le grand empereur tient tête aux nombreux champions des deux autres gestes: ceux-ci tombent ou meurent, léguant à leurs héritiers leur orgueil féodal et leur esprit de révolte; il reste debout et poursuit contre le fils et contre le petit-fils la lutte commencée contre le père et l'aïeul. Souvent vaincu, plus souvent joué ou trahi, il ne se laisse ni décourager ni fléchir, et sans faillir un seul instant durant sa longue carrière, il combat tour à tour, soumet et mène contre les ennemis du nom chrétien quatre générations de héros. Charles était déjà vieux quand en armant chevalier Renaud de Montauban il jurait par sa barbe blanche,

Par ceste moie barbe dont li poil sont meslé! (Ms. d'Oxford) . .

et en effet, si nous en croyons l'auteur de Doon de Mayence, il était né le même jour que le père du vieil Aymon; quel âge aura-t-il donc quand après avoir guerroyé une vingtaine d'années contre les quatre frères et passé, au dire d'un autre trouvère, vingt-sept ans en Espagne[1]), il assistera au désastre de Roncevaux? Mais les conteurs du XIe et du XIIe siècle qui se préoccupaient médiocrement de concilier leurs fictions avec celle de leurs devanciers ou de leurs contemporains ne se demandaient pas s'il y avait place dans la vie d'un seul homme pour tant de travaux et pour tant d'exploits; et leurs successeurs du XIIIe siècle, ceux même que nous voyons, animés d'un précoce esprit de critique, tenter le difficile classement des légendes carlovingiennes, dûrent accepter le personnage de Charlemagne, tel qu'il leur était légué par la tradition, avec toutes les invraisemblances de sa fabuleuse existence. Du reste cette longévité extraordinaire dont il leur a fallu douer le chef du cycle, n'est pas la seule difficulté qu'ils aient rencontrée dans leur travail d'ordonnateurs et pour ainsi dire de *diascévastes.* Que deviennent par exemple dans leur répartition des barons de France entre trois familles, Aubry de Bourgogne, Raoul de Cambrai et les Lohe-

---

[1]) .XXVII. anz tous plains acomplis et passez,
Fu li rois en Espaigne, o lui son grant barné. (Gui de Bourgogne, Ms. de Tours).

rains? Que deviennent surtout les héros Mérovingiens, comme Parthenopeus de Blois ou Floovant [1]) fils de Clovis? Ils échappent à une classification trop étroite, de même que les nombreux et curieux poëmes d'Aventures restent en dehors de la fameuse division établie par Jean Bodel avec une assurance si dogmatique. N'ajoutons donc aux assertions des trouvères qu'une foi médiocre et ne nous pressons pas de tirer de leur témoignage des conclusions prématurées: mais recueillons précieusement leurs indications, enregistrons les avec soin afin de les contrôler les unes par les autres; hâtons surtout le moment où nous pourrons prononcer sur leur valeur, en publiant ou en analysant les poëmes qui les fournissent.

La chanson de Doon de Mayence ayant pour héros le chef d'une des trois grandes gestes de France, on trouvera sans doute naturel que nous la choisissions pour notre premier sujet d'étude; nous ajouterons, qu'à peine mentionnée par les savants auteurs de *l'Histoire littéraire* (tome XVIII), elle était demeurée jusqu'ici à peu près inconnue, bien qu'elle soit une des plus intéressantes du cycle Carlovingien. Elle nous a été conservée par trois manuscrits: deux sont à la Bibliothèque Impériale de Paris sous les numéros 2020 S. F., et 7635 anc. f.; le troisième appartient à la bibliothèque de Montpellier. C'est ce dernier, le plus ancien, et le meilleur malgré son orthographe picarde, que nous allons suivre dans notre analyse.

Notre roman se compose de deux parties: l'une consacrée à la jeunesse de Doon, l'autre aux exploits de son âge mûr.

I. Le trouvère après avoir mentionné les trois gestes du royaume de France, et promis à ses auditeurs „une chanson qui n'est pas controuvée“, commence son récit: Il y avait à Mayence un noble comte appelé Gui qui ètait arrivé à sa quatre-vingtième année sans prendre femme; il s'y décida enfin et épousa la plus belle fille qui fût au monde. Il la mena en aval du Rhin, près de la mer salée, dans son fort château de Montblois; il y resta avec elle sept ans entiers, et eut d'elle trois beaux fils dont l'aîné fût appelé Doolin. Mais son bonheur fût de courte durée. Un jour qu'il chassait seul dans la forêt il tua par mégarde un pieux solitaire; son repentir fut grand et pour se punir il se condamna à rester dans l'hermitage à la place de sa victime.

[1]) Le roman de Floovant vient d'être récemment découvert et publié par M. Guessard.

Quand Herchembaut, le sénéchal du comte apprit la disparition de son maître, il conçut le projet de lui succéder dans son fief et alla proposer à sa dame, qu'il croyait veuve, de le prendre pour époux. Repoussé avec indignation, le traître jure de se venger. Il met d'abord dans ses intérêts le maître chargé d'élever les enfants de la comtesse et lui commande de les aller noyer. Celui-ci emmène Doolin et ses frères sur le bord de la mer et les fait monter dans un bateau. „Maître, demande Doolin, quand il se voit en pleine mer, où allons-nous? Ne serait-il pas temps de retourner?" „Vous ne retournerez point, répond le cruel Salomon, j'ai juré à mon cousin Herchembaut de vous faire périr et je tiendrai mon serment." En même temps il frappe du pied le plus petit et lui brise la tête. Les deux autres effrayés demandent grâce: „Maître, s'écrie Doolin, que t'avons nous fait pour nous traiter ainsi? Ne sommes-nous pas les fils de ton seigneur qui t'a nourri, qui t'a honoré et enrichi? Ayes pitié de nous au nom de celui qui fut trahi par Judas! Certes, si tu nous occis, tu feras grand péché!" — „Coquin! réplique Salomon, vous prêchez à merveille et vous avez bien profité de mes leçons; mais votre beau sermon ne vous empêchera pas d'être mangé par les poissons:

„Lechierre, fet le glout, trop avez de sarmon.
„Si vous ay jen apris cheste bonne lechon;
„Mez ja ne vous vaudra la monte d'un bouton,
„Que ja ne vous menjuchent en la mer li poisson."

Le cadavre du petit est précipité dans la mer, et déjà Salomon se saisissait du cadet pour lui faire subir le même sort, quand Doolin apercevant le couteau qui pendait au côté du meurtrier s'en empara rapidement et le lui enfonça dans le coeur. Salomon chancelle et tombe à son tour dans les flots.

Cependant le sénéchal poursuivait l'exécution de ses noirs projets. Il avait fait assassiner un pélerin et enterrer son corps décapité sous un arbre du jardin; puis il avait convoqué tous les barons de la contrée: „Seigneurs, leur avait-il dit, notre sire est mort. En rentrant de la chasse, il trouva sa femme entre les bras d'un ribaud et tira son épée pour le tuer; mais celui-ci le prévint et l'assomma avec un bâton. Ma dame fit couper la tête au cadavre et le fit cacher dans un endroit que je puis vous montrer." — „Qu'on aille chercher la dame", répondit un prudhomme. Herchembaut monte à la chambre de la comtesse et la prenant par les cheveux, la traîne jusqu'à la salle où les ba-

rons étaient réunis. La dame se jette à genoux et proteste de son innocence; mais le traître conduit les seigneurs dans le jardin et fait déterrer le corps du pélerin. „Son crime est prouvé, s'écrient à cette vue les parents d'Herchembaut, il n'y a plus qu'à la brûler!" On lui arrache les cheveux et on la frappe, on lui lie les mains si serré

Que le sanc tout vermeil dez onglez li sailli;

enfin on la mène au supplice. Traînée par deux sergents qui de temps en temps la frappaient du poing et du bâton, la pauvre Marguerite marchait péniblement; derrière elle, venait Herchembaut avec tous ses parents et ses vassaux armés de bons hauberts et montés sur leurs destriers d'Espagne et de Russie. Quand elle fut arrivée au milieu de la place, ou la dépouilla de ses riches vêtements et on l'attacha à un pieu autour duquel on avait amassé du bois et des épines sèches. Mais au moment où on allait mettre le feu au bûcher, un fidèle baron nommé Baudouin sortit tout à coup d'une embuscade à la tête de cent chevaliers et fondit sur les traîtres. Sanglante mêlée. Le frère d'Herchembaut nommé Droart est fait prisonnier, lui-même est blessé; cependant il combat toujours et donne une seconde fois l'ordre de brûler la comtesse. Elle était perdue, si un puissant chevalier, Samson, sire de Clairvent n'eut paru inopinément sur le champ de bataille et n'eût interrompu la lutte. „Seigneurs! fit-il à haute voix, pourquoi vous combattez-vous ainsi?" On lui conte ce qui s'est passé et on le mène près de la dame. Celle-ci proteste de nouveau de son innocence et promet de trouver un champion qui combattra seul contre Herchembaut et son frère. Samson trouve cette offre un peu téméraire, mais ce qui est dit ne peut être retiré. Le sénéchal accepte le défi, et Baudouin se porte caution pour la comtesse qui est sur le champ déliée, couverte d'un riche manteau fourré et reconduite au château. Mais à peine les barons se sont-ils séparés qu'Herchembaut la fait jeter dans un noir cachot; puis il va surprendre Baudouin dans son manoir de Beauplain, le fait prisonnier, délivre Droart et se rend à Mayence avec ses deux captifs qu'il fait enfermer dans une tour. La dame et son défenseur ne seront délivrés que lorsque le petit Doon pourra ceindre une épée.

En attendant l'enfant vogue avec son frère sur la mer salée. Depuis deux jours et deux nuits, ils n'ont ni bu ni mangé... „Beau frère, fit Doolin, nous mourrons ici de faim; nous ne ver-

rons plus le riche castel de Montblois, ni notre père, ni notre mère Marguerite; nous ne pourrons nous venger d'Herchembaut... Si pourtant Dieu voulait que nous échappassions, et qu'un jour je pusse porter des armes, rien ne m'empêcherait de faire sentir à ce traître mon épée émoulue!" Son frère l'entend, mais il n'a pas la force de lui répondre; il pâlit, ses yeux se ferment et il tombe épuisé. Doolin le prend dans ses bras, l'accole et le baise; mais ni ses caresses ni ses baisers ne peuvent rendre la vie au pauvre petit. Il expira au coucher du soleil. Doolin passa la nuit à pleurer: sa douleur était si grande qu'il ne sentait plus sa faim. Au point du jour il aperçut la terre à peu de distance; le vent s'éleva, le ciel se couvrit, il tomba de la pluie et de la grêle. L'enfant se mit à manger les grêlons et puis les extrémités des plantes marines qui pointaient hors de l'eau. „Ah Dieu! fit-il, mon doux frère, que n'ai-je pu te faire manger de ces herbes qui sont si tendres et si savoureuses! tu serais encore vivant et pourrais parler; et tu m'aiderais à me venger de ce félon d'Herchembaut que le ciel confonde! Mais, s'il plaît à Dieu, il le paiera cher et je lui ferai voler la tête de dessus les épaules." — Le vent poussait le bateau vers le rivage, et bientôt Doolin put sauter à terre. Il se trouvait dans une grande forêt qui durait bien dix lieues: aux arbres pendaient des pommes et des noix dont il mangea tant qu'il voulut. Puis il se mit à parcourir le bois: „Ah! disait-il, je serais bien mieux dans la bonne maison, d'où le traître me chassa; et si Dieu ne me secourt, je vais être étranglé par quelque loup,

„Mès, par Dieu qui me fist! ja ne s'en gabera;
„Si le ferroi u groing, quand il m'aprechera,
„De mon coutel agu, qui .V. deniers cousta,
„Que le musel devant de cler sanc li courra."

Le soir venu, l'enfant se coucha dans le creux d'un chêne; mais à peine avait-il dit ses oraisons qu'un tigre vint rôder autour de l'arbre; c'était fait de Doolin, si Dieu n'eut envoyé pour le défendre un lion courageux; après une longue lutte, fort minutieusement décrite, les deux animaux succombèrent, et l'enfant put dormir tranquillement jusqu'au lendemain. Dès que le soleil parut il se remit à errer dans le bois; et tout en marchant il criait hautement: „Vengeance! Sainte dame Marie! vengeance de ce traître d'Herchembaut!" Or c'était justement dans cette même forêt, nommée Ardenne que le comte Gui vivait en hermite; il entendit et reconnut la voix de son fils. Il ne tarda pas en effet

à le rencontrer et quand il apprit la conduite de son sénéchal il voulut sur le champ se rendre à Mayence, oubliant le voeu qu'il avait fait de ne point sortir de la forêt. Dieu l'en punit en le frappant de cécité, et il dut retourner à son hermitage où désormais ce fut Doolin qui pourvut à sa subsistance.

Tandis que l'enfant grandissait et devenait si fort qu'il eut tué un boeuf d'un seul coup de poing, sa mère Marguerite languissait toujours en prison, sans autre nourriture que du pain noir, ni d'autre lit qu'une paille puante. Un jour la soeur du comte Gui vint trouver Herchembaut; elle s'appelait Suzanne et avait été richement mariée en Allemagne. „Pourquoi, lui dit-elle, ne faites vous pas brûler cette coquine qui a coupé la tête à mon frère? — Dame, répondit le sénéchal, elle a promis de trouver un champion qui combattrait pour elle contre deux chevaliers; mais, s'il vous agrée, nous fixerons à quinzaine le jour de la bataille, et comme elle ne pourra tenir sa promesse, nous la ferons ardoir en place publique.“ Aussitôt il écrit à son frère Droart: mais le messager porteur de sa lettre rencontre dans la forêt le fils du comte Gui, se prend de querelle avec lui et est assommé. Le jeune vainqueur dépouille le chevalier mort, s'empare de son cheval, de ses armes, et de la boîte qui contenait la missive d'Herchembaut. Gui, à qui Dieu avait rendu la vue, lit la lettre du traître et connaît le péril que court sa fidèle femme. Que faire? Son voeu lui interdit de quitter son hermitage; force lui est donc de céder aux instances de son fils qui veut voler seul au secours de Marguerite. Les conseils que le vieillard donne en ce moment au jeune homme sont curieux et mériteraient d'être rapprochés de quelques passages analogues, et comparés notamment aux recommandations que Perceval reçoit de sa mère dans une circonstance à peu près semblable:

„Ja à nul estranger tu ne te fieras.
„Chascun jour, beaul doulx filz, la saincte messe aurras,
„Et donne aux povres gens aussi quant tu l'aras,
„Car Dieu te rendra tout; au double le raras.
„ . . . .
„Salue toutes gens, quant les encontreras.
„ . . . .
„A l'entrer à l'ostel, moult hault t'estousseras;
„Tel chose y peut avoir que point tu ne verras;
„Ne te coustera rien, puisque ne le saras,
„Et plus t'en ameront ceulx que là trouveras.
„ . . . .

„Jamais noise au moustier ne monstrez, ne nul gas;
„Ce font les mescréans que Dieu n'y aime pas.
„Honnore tous les clercs, et bel leur parleras;
„Mais lesse leur du tien le moins que tu pourras:
„Quant plus aront du tien, plus gabez en seras.
„ . . . .
„Et quant tu saras rien que celer tu vourras,
„Ne le dy à ta femme nulement, ce tu l'as;
„Car ce elle le scet, tu t'en repentiras
„Au premier desplaisir que tu maiz lui feras.
„ . . . .“ —

Après avoir donné à son fils ces sages conseils et l'avoir frappé au visage pour qu'il ne les oubliât point, le vieillard lui apprit à se servir de ses armes et à manier son cheval. Armé d'une perche en guise de lance, Doolin alla la briser contre un hêtre que son père lui avait désigné, puis tirant son glaive il se mit à en décharger sur l'arbre des coups furieux, jusqu'à ce qu'il l'eût coupé en deux. „Beau doux fils, dit le comte, à quoi songez-vous? M'est avis que vous avez le sens troublé. — Père, fit Doolin, je me suis imaginé que cet arbre était le perfide Herchembaut, et il ne m'a pas été possible de me retenir. — Je vois, répondit le comte en riant que Herchembaut et Droart vont être mal menés; mais ce hêtre a payé pour eux bien à tort.“ Le vieux Gui conduisit son enfant à travers la forêt et quand il lui fallut retourner en son hermitage, il lui dit: „Beau fils, allez maintenant toujours vers le midi; vous trouverez une eau merveilleuse qu'on appelle Meuse; vous la suivrez jusqu'à ce que vous rencontriez un batelier qui vous passera à l'autre rive. Vous verrez alors devant vous un château nommé Châteaufort; il appartient à mon frère Hugues. Vous lui direz qui vous êtes, il vous armera chevalier et vous indiquera le chemin de Mayence.“ Et le père et le fils se séparèrent.

L'enfant chevaucha long-temps suivi d'un cerf qu'il avait élevé; enfin il arriva à la Meuse et vit le batelier dont son père lui avait parlé. Il le salua gentiment; mais le vilain voyant l'air naïf et ingénu du jeune homme, se mit à le plaisanter:

„Que est [ce] vaudenier? que alés vous querant?
„Vengerés vous Artu, ou qu'alés vous querant?“

— „Sire, répond Doolin, sans s'aperçevoir qu'on se moque de lui, passez-moi, s'il vous plait.“ — „Avez-vous de l'argent?“ L'enfant est fort surpris d'une pareille question, et comme le batelier re-

fuse de le passer s'il ne paie grassement, il se fâche. On en vient aux mains; et le vilain vaincu demande grâce et promet à Doon de le mener à l'autre bord. Mais il avait été si maltraité dans la lutte qu'il expire avant d'avoir atteint la rive. Doon ne savait pas manier un aviron; de sorte que malgré tous ses efforts, il ne put empêcher le batelet de suivre le cours de l'eau. Il descendit ainsi une grande lieue, tant qu'enfin il rencontra un homme dans un bateau, qui eut pitié de lui et l'aida à traverser la rivière. Il se trouvait en ce moment près d'un castel où l'on faisait grand bruit: les cloches sonnaient, les ouvriers martelaient, les gens criaient, les chiens aboyaient, les cheminées fumaient. „Par les saints du ciel! se dit l'enfant effrayé, ce doit être l'enfer dont mon père m'a tant parlé; fuyons nous en d'ici!“ Mais il n'était pas encore loin qu'il vit accourir vers lui son cerf poursuivi par les gens du hameau. „Vilains, leur dit-il, laissez cette bête!“ Ceux-ci ne tiennent pas compte de la défense, et font déchirer le cerf par leurs chiens. Doon fond sur les vilains et en fait un grand massacre; mais le seigneur du castel accourt au secours de ses vassaux avec trente chevaliers armés. Le jeune homme tient tête aux nouveaux assaillants et se comporte si bravement que le seigneur plein d'admiration fait cesser le combat et lui demande qui il est. „On m'apelle Doon, répond-il,

„On m'apele Doon de Maience la grant;
„Mez chen n'est pas Maience dont chantent li auqnant,
„Qui est près de Hantonne outre la mer flotant,
„Ains siet jouste le Rim, une eve moult bruiant,
„Par decoste Alemaigne, où sunt li Alemant.“

Aussitôt le seigneur du chastel se met à genoux devant lui et lui tend son épée par la garde: „Je suis, lui dit-il, le frère de ton père Gui, je suis Hugues de Châteaufort!“ Le jeune homme embrasse son oncle qui l'emmène dans son château, lui donne de beaux vêtements et l'arme chevalier. Premier exploit de Doolin: il tue un géant que tout le monde redoutait et qui avait été excommunié pour ses crimes. Le même jour, il se met en route pour Mayence, sans vouloir accepter l'escorte que son oncle lui offrait. Sa mauvaise fortune le conduit chez le frère même du mécréant qu'il venait de tuer. Au moment où il allait se mettre à table, les fils du géant arrivent et avertissent leur oncle: celui-ci furieux fond à l'improviste sur son hôte, armé d'un énorme bâton. Mais Doolin le lui arrache des mains, l'assomme

et massacre ou met en fuite tous les gens du château. Il reste maître de la place et en ferme solidement les portes.

Notre héros, qui avait faim, descendit à la cuisine: tandis qu'il cherchait des aliments, il entendit tout à coup une douce voix qui chantait. „Seigneur, fit-il, c'est la mère de Dieu qui chante ainsi, ou c'est un ange du ciel, ou une sirène de mer ou quelque instrument fait par enchantement. Certes, je ne mangerai pas avant de savoir qui s'en va ainsi notant!“ Il parcourt la maison et arrive à une chambre fermée; il regarde par un portuis, et voit sur un lit à franges d'or une pucelle richement vêtue, blanche et vermeille, aux yeux amoureux, à la bouche riante, aux cheveux plus brillants que de l'or. C'était la fille du seigneur du château qui venait de dormir et qui, ignorant la mort de son père, chantait pour se mieux éveiller. A cette vue, Doolin se sent ému et troublé;

Lors li a fin Amour sa séeite getée,
Dont li fer fu pongnans, et ele est empennée
De destreiche d'amours et s'est toute embrasée;
Issi trestoute ardant li est u cors entrée.

Il frappe doucement: „Belle, dit-il, ouvrez moi cet huis, s'il vous plait.“ En fille bien enseignée, la pucelle ouvre sur le champ. Doolin la prend par la main, et lui demande ce qu'elle fait ainsi toute seule. „Hélas, répond-elle, je me désole, parce que je dois épouser demain un vieillard qui est sire de toute la contrée.“ — „Belle, dit Doolin, il n'est plus question de cela; c'est moi que vous devez épouser; il y a long-temps que je vous aime pour avoir entendu parler de votre beauté en mon pays; j'ai pour vous durement voyagé, et veillé mainte nuit jusqu'à la matinée. Enfin votre père m'a accordé son consentement; et comme il est d'usage dans mon pays qu'avant de se marier, les fiancés restent seuls et passent une nuit dans les bras l'un de l'autre, il est parti du château avec tous ses gens, et il n'y a plus ici personne que nous deux.“ — „Sainte dame! s'écrie la pucelle en pleurant, cette coutume me semble étrange, et j'y croirais mieux si elle m'était contée par mon père.“ — „Belle, ne pleurez mie, vous allez voir que je ne vous trompe point.“ Doolin va dans la salle où gisait le seigneur du château, lui enlève sa ceinture et revient près de la pucelle: „Vous connaissez, lui dit-il, cette courroie; votre père me l'a donnée afin que vous ayez confiance en moi.“ Tous les doutes de la jeune fille s'évanouissent; elle se laisse de fort bon coeur baiser quatre fois sur la bouche; puis les deux enfants

après avoir soupé, vont se mettre au lit côte à côte. Ils étaient fort innocents: mais l'amour les sut bien enseigner; et ils prirent si grand plaisir à la leçon, qu'ils eussent voulu que la nuit durât un an entier.

Cependant le fils du seigneur du château, qui avait nom Gautier, avait rassemblé ses vassaux pour assiéger Doon, et commandé à Foucher son ingénieur de lui construire un pont d'où l'on pût s'élancer sur les créneaux du palais. Le jeune homme réveillé de grand matin par le bruit des marteaux, courut voir ce que c'était; il eut d'abord un peu peur, mais la hauteur des tours le rassura. „Par St. Léger! pensa-t-il, ils ne sont pas près d'avoir fini! Allons toujours réveiller m'amie, et mangeons largement, tant qu'on est en vie, il faut se donner du bon temps. — „Douce amie, dit-il à Nicolette, levez-vous et ne vous effrayez pas de ce que vous allez voir. Le vieillard qui vous avait demandée nous assiège. Mais nous saurons bien lui échapper.“ — „Je vous suivrai partout, répond-elle,

„Que jamez le mien cors de vous ne partira;
„Et se il en depart l'ame en departira.“

Les deux enfants s'habillent et prennent leur repas qui longuement dura, car entre chaque bouchée ils se donnaient un baiser,

De beisier savereus .I. entremès i a.

Pendant ce temps là l'ingénieur Foucher travaillait toujours. Le soir venu, Doolin et Nicolette après avoir mangé des lapins rôtis et bu du vin en quantité, s'allèrent coucher; car ils le désiraient grandement. Au point du jour, Doolin dit à la pucelle de s'apprêter à le suivre, promettant de lui ouvrir avec son épée une voie assez large pour qu'elle y pût passer à son aise. Les assiégeants dormaient encore. Un d'eux cependant vit Doon et son amie sortir du château et donna l'alarme. Les fugitifs sont entourés; mais le jeune homme se fraie un chemin à coups d'épée. Gauthier prend le cheval de sa soeur par les rênes; Doolin lui fend la tête. Toujours poursuivis les deux enfants traversent un bourg. Arrivés à la porte, Doolin la franchit et Nicolette allait passer à son tour, quand un sergent qui veillait sur le rempart abat tout à coup la porte coulisse, et retient la pucelle prisonnière. Son ami revient sur ses pas et heurte la porte sans pouvoir l'ébranler; Nicolette tombe pâmée et meurt de douleur.

Le désespoir de Doolin fut grand; mais il songea à sa mère et poursuivit son chemin. Il n'avait pas de temps à perdre, car

déjà Herchembaut avait commandé les apprêts du supplice. Il rencontre un parent du sénéchal nommé Hermant et a l'imprudence de lui dire son nom. Celui-ci cherche d'abord à l'égarer, et n'ayant pu réussir, fond sur lui à l'improviste. Doolin blesse le traître qui s'enfuit et grâce à sa connaissance du pays arrive bien avant lui à Mayence. Herchembaut était en ce moment dans une grande plaine avec son frère Droart et tous ses barons, s'apprêtant à faire brûler la comtesse Marguerite. Hermant lui conte ce qui vient de lui arriver. Herchembaut refusa d'abord d'ajouter foi à ses paroles: „Les fils du comte Gui ont péri depuis long-temps", lui dit-il, cependant il jugea prudent d'envoyer quatre sergents au devant du vrai ou du faux Doolin et de hâter le supplice de la comtesse. Il la saisit par les cheveux et la traîne vers le bûcher. Samson de Clairvent qui avait entendu le récit d'Hermant prend la défense de la dame et un combat s'engage entre ses chevaliers et ceux du félon. En ce moment arrive Doon, échappé par miracle aux quatre sergents; il se nomme, et annonce qu'il est prêt à combattre contre Herchembaut et Droart. Tous deux s'élancent à la fois contre le courageux enfant qui jette Droart sur le sol et blesse Herchembaut à la tête. „Vous voilà, lui dit-il, couronné comme prêtre nouveau, sans avoir eu pour cela besoin d'evêque; c'est un grand honneur pour vous de porter ainsi chaperon rouge!" Le traître est si furieux, qu'il renie Dieu et jure de brûler tous les moustiers, de tuer tous les hermites qu'il rencontrera. Aussi ne tarde-t-il pas à essuyer une nouvelle blessure; il fuit vers la cité. Le vainqueur le poursuit, mais son épée lui échappe des mains, il est entraîné dans la ville dont on referme sur lui les portes. Samson ne peut le délivrer: il le venge en jetant dans le feu Droard qui était resté sur le champ de bataille: le diable vint aussitôt emporter son âme avec un grand bruit qui fut entendu de tous. Quant à dame Marguerite, le preux sire de Clairvent l'emmena en son château où il l'honora beaucoup.

Doolin s'était défendu tant qu'il avait pu et sans autre arme que son poing quarré avait tué ou blessé plus de vingt ennemis. Mais il fut enfin accablé par le nombre et jeté dans un cachot. Resté seul l'enfant se lamente, plaint sa mère dont il ignore la destinée, et invoque son père qu'il ne verra plus.

„Biau pere, fet li ber, vous m'aliés contant
„Que, quant Kalles nasqui, nasquirent dui enfant,
„Je et Garin le ber, qui le cuer a vaillant,

„Qui Monglane a conquis sus la gent mescréant;
„Le soleil rougi tous et mua son semblant,
„Et li vent estriverent, la terre ala croullant,
„Les nues de lassus alerent eclipsant,
„Tel tourmente menerent amont en l'air bruiant,
„Que grant merveille fu à toute gent vivant.
„Trois grans foudrez quéirent des nues maintenant:
„La premiere quéi à Paris la manant,
„Par devant le palès Pepin le combatant;
„Là où ele quéi fist une fosse grant;
„De la fosse vit on saillir de maintenant
„.I. arbre lonc et droit, flouri et verdoiant;
„Tant com Kalles vivra, i sera son vivant.
„Ichi où je nasqui, lés chest palès luisant,
„En rechéi une autre à la porte devant;
„L'arbre vi je orains, quand on m'aloit menant.
„Là où Garin nasqui, ravint autel semblant.
„Grant demoustranche i ot, s'en ala on parlant,
„Et souvent le dist on comme en prophetizant,
„Que nous .III. ferïon maint bien en no vivant
„A Dieu et à sa loi et avantage grant,
„Et le nom Jhesu Christ irions essauchant,
„Et conquerrion terre et maint castel estant
„Sus felons Sarrazins, qui tant sunt souduiant.
„Or voi bien de par moi tourné tout à descant;
„Quer ichi me couvient mourir en jéunant,
„A ire et à douleur, s'en ai le cuer dolent."

— „Vassal, qui êtes-vous?" fit tout à coup une voix. Doon crut que c'était le diable et chercha un bâton ou une pierre pour se défendre. Mais cette voix était celle du preux Baudouin que jadis Herchembaut avait fait jeter au fond de la même tour où Doon se trouvait en ce moment. Tous deux se nomment, se racontent leurs aventures, et s'embrassent en pleurant. Un sergent qui était à l'étage supérieur avait entendu leur récit: touché de pitié, il promet de leur venir en aide. Mais un chevalier nommé Thierry arrive avec quinze hommes d'armes et se défiant du sergent, l'envoie rejoindre les autres prisonniers. Puis il se désarme aussi que les siens et se met à manger: leur repas n'était pas achevé, que le sergent Vaudry, Baudouin et Doon sortent de leur cachot au moyen d'une échelle, saisissent les armes des traîtres et fondent sur eux à l'improviste. Thierry et ses compagnons sont massacrés ou précipités dans les fossés. Vaudry ferme soigneusement les portes de la tour et lève le pont.

Ils passèrent ainsi la nuit. Le lendemain matin, lorsqu'ils eurent amplement déjeuné, Doon déclara à Baudouin et à Vaudry qu'il ne resterait pas plus long-temps enfermé et qu'il irait attaquer Herchembaut en son palais. Ses compagnons approuvent ce projet. Vers l'heure de midi, quand on fut sorti du moustier, les amis du sénéchal l'allèrent trouver et lui annoncèrent que Doon avait tué Thierry et s'était emparé de la tour. „Il sera pendu, s'écrie le blessé, donnez ordre qu'on assiège la tour!" — „Sire, répond un des barons, ce n'est pas possible, les bourgeois nous trahissent; et je sais qu'ils ont promis à Samson de lui ouvrir les portes. Le plus prudent serait de nous en aller d'ici." Herchembaut se rend à ce conseil, ordonne à ses médecins de le panser pour le voyage et commande qu'on selle les chevaux. En ce moment Doon, Baudouin et Vaudry arrivent l'épée au poing et massacrent tout ce qu'ils rencontrent. Les bourgeois de leur côté envahissent le palais. Herchembaut se cache; mais on finit par le découvrir; il est traîné à la queue d'un cheval et pendu aux fourches.

Lorsque cette nouvelle se répandit dans le pays, tous les barons vinrent jurer fidélité à leur légitime seigneur. Doon restaura le château que les traîtres avaient détruit, fit Vaudry chevalier et lui donna le fief d'Herchembaut. Il appela sa mère près de lui et alla voir son père en son hermitage et le nomma abbé d'un monastère qu'il fonda en cet endroit sous l'invocation de la Trinité. De retour à Mayence, il tint son fief en paix, jusqu'au jour où il se brouilla avec Charles qu'on avait récemment couronné en France. *Explicit des jennesces Doolin* (6038 vers).

II. Ce fut au temps où les oisillons chantent et où les rosiers fleurissent. Doon de Mayence revenant d'un tournoi avec nombreuse compagnie de barons ne daigna s'arrêter à Paris pour saluer Charlemagne. Le roi fut très irrité: „Qui est ce Doon? dit-il, il est sorti tout à coup on ne sait d'où, pauvre et chétif seul et sans écuyer et s'est emparé de Mayence sans aucun droit." Un cousin de Doon entend ce propos et prend la défense de son parent. Mais Charles le frappe brutalement. Il monte à cheval et court raconter à Doon ce qui vient de se passer. Le fils du comte Gui revient sur ses pas à la tête de sept cents chevaliers. Charlemagne n'avait avec lui que peu de barons, tous désarmés comme lui-même. Quand il vit s'avancer au milieu de sa cour, tous ces hommes l'épée au côté et le heaume lacé, il eut peur, et eut voulu n'être point là pour l'or de vingt

cités. „Vassal, demanda-t-il à leur chef, que voulez-vons?“ — „Je suis Doon, répondit celui-ci, je suis né à Mayence, et de France est issue toute ma parenté. Vous m'avez appelé ribaud et enfant trouvé, vous m'avez navré un mien cousin germain. Si je n'étais votre homme, je vous aurais déjà démembré; mais vous allez sur le champ me donner satisfaction, ou je vous mets mon épée au milieu du corps.“ A ce fier langage qui est approuvé par le comte de Poitiers, le roi répond fort humblement que se trouvant sans armes, il est à la merci de son vassal, et qu'il fera ce qu'on voudra. „Sire, dit un chevalier, donnez à Doon la comté de Nevers.“ L'orgueilleux vassal trouve le don insuffisant et le rejette avec dédain. „Sire, fit à son tour le comte de Poitiers, donnez lui la cité de Laon, votre nièce Hélissent et 60,000 marcs pour payer ses dettes.“ — „Volontiers, répondit le roi.“ Mais Doon fronça le sourcil et fit un pas en avant la main sur la garde de son épée: Charles trembla de peur, et eut voulu être loin de là pour un plein val d'argent. „Par le saint sauveur! s'écrie le comte de Mayence, faites un pareil don à quelqu'un de vos hommes d'armes ou de vos vassaux; mais avec moi soyez moins avare, ou vous mourrez maintenant!“ — „Eh bien! demande ce que tu voudras; puisqu'il le faut, je te l'accorde d'avance.“ — „Voilà qui est parler, répond Doon, et de cette façon nous pourrons nous entendre. Donnez moi donc la cité de Vauclère au delà du Rhin, près de la mer, en Saxe la grande. Elle est au pouvoir d'un payen nommé Aubigant qui l'a conquise avec mille Sarrazins. Ce mécréant a une fille qu'on appelle Flandrine, parce que sa mère était de Flandre, et qui est bien la plus belle chose qu'on puisse voir. Son père l'a refusée au neveu du roi de Danemark et celui-ci est venu l'assiéger. Sire, donnez moi la cité de Vauclère et Flandrine pour épouse.“ — „Beau sire Dieu! pensa l'empereur, cet homme veut ma mort quand il me demande ce qui n'est pas en mon pouvoir, une ville si grande et si forte que mon père Pepin n'en osa approcher ayant avec lui cent mille combattants!“ Et il trembla de nouveau. „Doon, dit-il, demandez moi plutôt Paris et tout mon royaume, mais n'exigez pas que je vous donne ce qui ne m'appartient pas.“ Mais le vassal courroucé mit la main sur son glaive: „Sire, je veux la cité de Vauclère; octroyez moi seulement la permission de l'aller conquérir, prêtez moi un millier de chevaliers, et je vous ferai sire de tout le royaume de l'Aubigant. Mais si vous me refusez, je vous couperai la tête sur le champ.“ Charles

recula. Mais la colère lui donna du coeur: „Ecoute, Doon, dit-il, je vais me revêtir de mes armes et combattre contre toi; si tu es vainqueur, je t'aiderai à conquérir Vauclère; si tu es vaincu tu t'en iras en exil.“ Doon accepte la proposition; on va chercher un missel et les deux champions jurent d'exécuter les conditions du combat.

Charlemagne est armé par ses barons; il ceint Durandal qu'il avait conquise sur Bremant quand, chassé de France par Heinfrey et Heudris, il combattait à la solde de l'amiral Galafre:

Durandal li ont chaint au senestre costé,
Qu'il conquist à Bremant, que mort avoit geté,
Quant soudoiers estoit Galafre l'amiré,
Et Heinfrey et Heudris l'avoient degeté
A tort et à pechié de Franche le regné.

Après cette allusion à la jeunesse de Charlemagne, le trouvère s'arrête au milieu de son récit pour réfuter par avance les objections qui pourraient s'élever dans l'esprit de ses auditeurs. Ce passage est un des plus curieux de notre roman.

Segnurs, vous savés bien, et je en sui tous fis,
Que plusors Kalles ot [chà arrier] à Paris,
A Nerbonne la grant ot plusors Aymeris,
Et à Orenge rot maint Guillaume marchis,
Et si rot maint Doon à Maience jadis.
Chil Do dont je vous chant, qui chest fet a empris
Contre le roi Kallon et qui s'est aatis,
Chen ne fut pas chil Do, le traïtre faillis,
Qui Beuvon de Hantonne cacha de son païs,
Le mari Josiane, la bien feite au cler vis.
Ains est li anchïen et li premerain vis,
Dont la geste sailli des barons de haut pris,
Qui ont sus Sarrazins le bon resne conquis
Tout entour cheste terre, et le riche païs
Où Dex est henourez et proisiés et servis,
Dont il se fet tout lié lassus en paradis.
Pour chen le vous ai dit que n'en soie repris,
Que tel i a de vous qui en estoit pensis.

Cependant l'empereur attendait son adversaire dans une prairie sur les bords de la Seine. Quand Doon parut, Richard le Normand le supplia de s'humilier devant le roi; mais celui-ci ne voulut pas entendre parler d'accommodement: Doon de Mayence alors fait venir un prêtre, se confesse et prend la croix. Puis

les deux champions s'avancent l'un contre l'autre. La lutte se prolonge quelque temps avec des résultats égaux; seulement Doon ménageait le roi, craignant de le tuer, tandis que Charles n'épargnait pas son vassal. La fatigue les oblige enfin à suspendre le combat; et le comte de Poitiers profite de cet armistice forcé pour tenter une réconciliation. Plus de quarante trois princes se jettent aux pieds de l'empereur et le supplient d'octroyer à Doon Vauclère et la belle Flandrine; mais il est inflexible. Ils engagent ensuite sans plus de succès le sire de Mayence à se désister de sa demande, et la lutte recommence plus acharnée qu'auparavant. Les deux champions se fussent occis, si un ange n'était descendu du ciel et n'eut enjoint à Charlemagne de donner Vauclère à Doon et de l'aider à la conquérir. L'empereur se soumet et se rend avec son adversaire dans la chapelle pour y prendre la croix; plus de cinq cents barons, jeunes et vieux, se croisèrent en même temps.

Au printemps suivant Charles convoqua tous ses vassaux, choisit parmi eux cent chevaliers qui devaient l'accompagner et ordonna aux autres de se tenir prêts à le secourir, si avec sa petite troupe il ne conquérait pas le royaume de l'Aubigant. Puis il se mit en chemin et traversa le Rhin à Cologne. Avant d'entrer en Saxe il se fit métamorphoser en vieillard par un maître habile qu'il avait auprès de lui, afin que les payens ne le reconnussent point. Il marcha ainsi durant quatre jours à la tête des siens. Enfin ils rencontrèrent un Saxon: „Où est l'Aubigant?“ demande l'empereur. — Sire, il est à Vauclère avec soixante mille Turcs. Il est assiégé par le roi de Danemark et a grand besoin de soldats: si vous voulez vous joindre à lui, il vous donnera tout ce que vous demanderez.“ — „Veux-tu nous conduire à Vauclère?“ — „Oui, par mon dieu Tervagant!“ Arrivés dans la ville, les Français montent au palais. Le portier leur réclame un marc d'argent pour chacun d'eux; mais Doon, le prenant par le bras, le fait rouler en bas de l'escalier, si doucement qu'il se brise le cou; et les diables emportent son âme en hurlant.

Quand l'Aubigant vit entrer tous ces chevaliers armés, il eut grand peur: „Qui êtes-vous, seigneurs“, demanda-t-il? — „Nous sommes des chevaliers, répondit Doon, qui combattrons pour vous, si vous nous voulez retenir; dites nous quelle sera notre solde?“ — „Fixez la vous mêmes. — „Eh bien! Sire, entendez nos conditions: je vous délivrerai des Danois; mais après les avoir

chassés, je vous prendrai votre ville, je vous forcerai à vous faire chrétien, et j'épouserai votre fille Flandrine. Si vous refusez nos services, nous nous joindrons aux Danois, et je vous ferai la guerre, jusqu'à ce que je vous aie tiré les boyaux du ventre.“ Avant de choisir, le payen demande à consulter ses conseillers. Parmi eux, se trouvait un marchand qui venait souvent en France, et qui avait reconnu Charlemagne malgré sa métamorphose. Il révèle à son maître les noms et qualités de ses hôtes et l'engage à les faire assassiner sitôt qu'ils auraient chassé les Danois. Résolu de suivre un si bon conseil, l'Aubigant revient vers les Français et leur annonce qu'il accepte leurs services. „Mais qui est donc, demande-t-il à Doon, ce vassal à barbe blanche, qui a le regard si fier?

„Ains mès homme ne vi de tel contenement;
„Chen semble .I. canelex au poil qui li depent.“

—„C'est mon conseiller, répond Doon, je ne fais jamais rien sans son avis.“ Tandis que les Français se rendent à leur hôtel, le roi des Saxons raconte à sa femme ce qui vient de se passer et comment il compte se défaire de ces dangereux étrangers. Mais la reine Hélissent était chrétienne; elle alla trouver Flandrine qu'elle avait fait baptiser et lui dit: „Ma fille, voici que Doon de Mayence vient d'arriver pour te demander en mariage; c'est le plus bel homme du monde, et, si Dieu m'aide, tu seras bien heureuse.“ Joie de la pucelle: elle ne but ni ne mangea de la soirée. La nuit venue, la reine qui avait fait percer, par son sergent Antequin, la muraille du palais habité par les Français, se présenta tout à coup devant eux avec sa fille. Flandrine était vêtue d'un manteau et d'une robe diaprés de fin or; ses cheveux étaient brillants comme coupe dorée; elle avait le visage blanc et délicat, les joues colorées, et quand elle entra, sa beauté illumina toute la salle. Hélissent alla saluer Charlemagne et le prit par la barbe: „Beau sire, lui dit-elle, où avez-vous trouvé cette barbe; vous l'avez sans doute empruntée, car je ne crois pas que vous ayez le poil si blanc.“ L'empereur fut un peu déconcerté; mais la reine le rassura: „Je suis venue, poursuivit-elle, pour donner ma fille au preux comte Doon de Mayence; je désire que la messe soit chantée sur le champ et que cette nuit même Flandrinette gise entre les bras de son époux.“ L'archevêque Turpin se revêt aussitôt des *armes de Dieu* et marie les jeunes gens. Hélissent se retire laissant sa fille avec

Doon de Mayence. Cette nuit même fut engendré Gaufrey de Danemark:

Cheli fu pere Ogier, qui tant fu combatans,
Qui en Rainchevax fu quant ochis fu Roullans,
Et Tierri l'Ardenois, de l'aubourc jasarans,
Et li quens Baudouin de Flandres, li vaillans,
La dame de Vimaie, dont parole fu grans.
Le Chevalier o chisne fu pour li combatans,
Quant il sa fille prist, dont il ot III. enfans.
Godefrei en sailli, qui puis fu roi puissans
Là en Jerusalem, outre les mescréans.
Cheste geste ama Dieu; sainte fu et vaillans:
Encor i a des hers, grant est li apparens
Que meillor gent nen a tant com Dex est puissans.

Ce fut une des trois grandes gestes de France; la seconde fut celle de Pepin; la troisième fut celle de Garin de Monglane. Ce dernier se trouvait en ce moment dans son royaume; ayant appris par un espion que l'empereur était à Vauclère, il vint le rejoindre avec son compagnon Robastre et Mabirette sa fiancée. „Sire, dit-il à Charlemagne, j'ai conquis Monglane la forte et la cité de Beaulande, et je suis venu ici avec cette demoiselle pour que vous me la donniez en mariage.“ — „Très bien, répondit le roi, voici Doon qui vient aussi de prendre femme; je vais mander Galienne ma dame, et l'épouserai encore afin que nos trois noces soient célébrées à la fois.“ Et sans plus tarder, il écrivit à Galienne de venir le rejoindre avec cent mille chevaliers.

La nuit suivante un ange apparut à Charlemagne et lui ordonna de la part de Jésus d'aller le lendemain défier toute l'armée des Danois sans autres compagnons que Garin et Doon. Ceux-ci y consentent avec joie, et se préparent au combat: d'après le conseil de Charlemagne, ils se font comme lui transformer en vieillards par l'habile maître Valebron. Puis ils se couvrent de leurs armures. Les autres Français veulent accompagner les trois héros; mais l'empereur leur commande de rester. Robastre seul insiste: „Sermonnez tant que vous voudrez, dit-il à Garin, vous ne m'empècherez pas de faire faire connaissance aux Danois avec ma cognée: croyez-vous donc me tenir en cage?“ — „Qui est ce vassal?“ demande Charles. — „Sire, répond Garin, c'est bien le plus fier homme qui onques fut en vie; il est fils d'un lutin et a pour arme une cognée d'un poids énorme; s'il vient à la promener au milieu des Danois, il en fera un terrible massacre.“ — „Que le Seigneur le confonde! s'écrie l'empereur, il

va singulièrement nous gêner." — „Allez toujours, réplique Robastre, je combattrai de mon côté et vous du vôtre."

L'Aubigant était à la fenêtre de son palais avec sa femme et sa fille, et la belle Mabirette, et une foule de chevaliers sarrasins; il s'étonna de l'audace de ces trois guerriers qui marchaient ainsi tous seuls contre une armée entière: „Ces Français sont fous, dit-il; avant peu nous les verrons en fuite ou démembrés." Exploits des barons chrétiens.

Kalles tint Durandal, où il moult se fia;
Quanque il en atainst ochist et detrencha.
Garin tint Finechamp: son pere li donna;
Quant le deluge fu, en terre souffossa;
Meslin, quant il vivoit, as Englois l'enseigna;
Artus la tint maint jour, qui souvent l'esprouva.
Merveilleuse tint Do, que le fevre forja
Que Galant ot apris, qui Durandal forja;
Le trenchier qu'ele fait enchantement sembla. [1])

Mabirette est toute fière de la valeur de Garin. Flandrine, de son côté, applaudit aux prouesses de Doon: „Bien preux est mon ami!" s'écrie-t-elle tout haut, ce qui lui vaut de la part de son père un vigoureux coup de poing. Elle continue à considérer le combat et, voyant que soixante mille Danois s'avançaient pour envelopper les trois champions, elle envoie dire aux Français restés dans la ville de s'armer et de voler au secours de leurs chefs. En même temps l'Aubigant rassemble ses Saxons et leur ordonne de sortir contre les Danois.

Charlemagne avait grand besoin d'aide; son épée venait de lui échapper et de rouler dans une rivière profonde; il se défendait avec son poing, et assommait tous ceux qui l'approchaient. Mais une pareille lutte ne pouvait se prolonger long-temps. L'empereur finit par succomber et est conduit chargé de chaînes dans un fort château que les assiégeants avaient bâti en face de Vauclère. Garin voit emmener son seigneur; il accourt pour le défendre; mais son cheval s'abat, et il est également fait prisonnier. „Ah! douce France, s'écrie Doon, témoin de la mésaventure des deux barons, qu'allez-vous devenir? Et que deviendra la gentille Mabire? Elle en mourra, c'est chose sûre! Mais par

---

[1]) On avait mis vingt quatre ans à la forger, lisons nous dans le roman de Gaufrey:

.XXIV. ans mist on à l'espée forgier.

le Seigneur qui fait pleuvoir la nue, ces payens le paieront cher!“ Ce disant, il fond sur les Danois. Trente mille ennemis l'assaillent à la fois; il a son haubert percé, son cheval tué et est fait prisonnier à son tour.

Pendant ce temps les autres chevaliers Français étaient sortis de la ville, ayant à leur tête les douze pairs, et les Saxons commandés par l'Aubigant les avaient suivis de près. Robastre armé de sa cognée parcourait le champ de bataille, cherchant Garin. „Qu'est devenu mon Seigneur?“ demanda-t-il aux Saxons. — „Il est fait prisonnier“, lui répondit-on. — „Ah! traîtres, vous l'avez laissé prendre sans le secourir!“ s'écrie Robastre, et il en massacre une trentaine. Il vient ensuite aux douze pairs: „Où est Garin, dit-il à Estout, où sont Doon et Charlemagne?“ — „Je crois bien, répond le baron, que nous ne les reverrons plus.“ Robastre furieux, lève sa hache et si Estout n'eut esquivé le coup, il eut été coupé en deux. Le terrible ami de Garin tourne alors sa colère contre les Danois et en fait une horrible boucherie. Mais le jour baissait et Danemont, le chef ennemi, avait donné le signal de la retraite. Robastre courut à lui: „Emmenez moi prisonnier, lui dit-il, et menez moi près de mon seigneur, ou je vous tranche les flancs et les côtés!“ Danemont accepte la proposition. Robastre jette sa cognée; on le charge de liens et on le mène dans la tour où étaient enfermés les trois barons.

Le lendemain à midi, au moment où Danemont était à table, Doon se mit à chanter du fond de son cachot, si haut et si clair que c'était plaisir de l'entendre. Le roi l'envoya chercher. „Ami, lui demanda-t-il, qui êtes-vous et d'où êtes-vous?“ — — „Sire, je suis de France et m'appelle Doon de Mayence.“ — „Sais-tu quelque métier?“ — „Oui, certes, j'en sais un bon: je sais boire et manger.“ — Le roi se mit à rire: „Mangeas-tu ce matin? dis le moi franchement.“ — „Nenni, Sire, et j'en ai grand besoin.“ Danemont lui fit apporter un quartier de chevreuil, du pain et du vin. Tandis que Doon mangeait, un Anglais, très habile lutteur, vint faire assaut avec les Danois qui étaient là et vainquit tous ses adversaires. „Sais-tu lutter?“ demanda le roi à son captif. — „Sire, je n'ai jamais essayé.“ — „Eh bien, tu vas lutter avec cet Anglais, ou tu seras pendu sur l'heure.“ Doon accepte le défi et triomphe sans peine de l'Anglais; puis il demande à boire. On lui donne un hanap de vin et il le vide d'un trait. — „Certes, fit Danemont, si tous mes compagnons

buvaient comme toi, nous n'aurions pas du vin jusqu'aux Rogations." — „Sire, répondit Doon, c'est la faute de votre cuisinier qui m'a fait manger trop salé." Le preux baron continue à étonner les assistants par sa force et à les amuser par ses plaisantes réparties. Il jette une pierre énorme beaucoup plus loin que tous ceux qui l'avaient essayé avant lui, et remporte la victoire dans un duel au bâton. Après chacune de ces prouesses, il demande à boire et engloutit une prodigieuse quantité de vin. „Quel excellent fou que ce Français, dit Danemont, et comme il sait divertir les gens! Cependant nous allons l'attacher à un pieu et commander à nos arbalétriers de tirer sur lui." Au moment où il allait exécuter cette menace, un vilain entra tenant un grand panier plein de poissons: sur le couvercle était une longue épée tachée de vase et de sang. Doon reconnut Durandal. „Sire, dit-il au roi, je sais que je vais mourir, et je voudrais auparavant vous enseigner un beau jeu que seul au monde je connais." — „Apprends le moi," répond Danemont. — „Volontiers, sire, mais pour cela j'aurais besoin de cette épée." On la lui donne. Quand le baron tint dans ses mains Durandal, il courut fermer la porte de la salle: „Ah traîtres payens! s'écrie-t-il, vous allez tous être massacrés!" Danemont le premier est coupé en deux; les autres Danois cherchent en vain à fuir; sauf deux ou trois qui parviennent à sauter par les fenêtres, ils sont tous occis et démembrés.

Doon de Mayence retourne alors près de ses amis et brise leurs fers. Les barons parcourent le palais et y retrouvent Finechamp et Merveilleuse suspendues à une colonne au milieu d'armes de toutes sortes. Robastre seul regrettait sa cognée; il l'aperçut de la fenêtre au milieu d'un pré; une trentaine de payens étaient rassemblés autour et essayaient de la soulever. Il s'arme d'une longue perche, sort de la tour, fond sur les Danois, en massacre une vingtaine et revient avec sa cognée. Charlemagne et ses compagnons étaient maîtres du donjon; le soir venu, ils soupèrent et se couchèrent. Au milieu de la nuit Garin entendit du bruit; c'étaient les Danois qui avec des pics et des pioches s'efforçaient de démolir la tour. Il réveille ses amis: tous quatre montent aux créneaux et jettent tant de cailloux et de pierres sur les assiégeants que ceux-ci renoncent à leur projet. Dès que le jour parut, Charlemagne prit un cor et en sonna de telle force qu'on l'entendit dans Vauclère. „C'est notre roi qui nous appelle" s'écrient les Français. Ils s'arment à la hâte,

et courent attaquer les Danois. Charlemagne, Doon, Garin et Robastre sortent de la tour; les ennemis assaillis de deux côtés à la fois, sont tous tués ou mis en fuite.

L'Aubigant remercia les Français et feignit de les avoir en grande amitié; mais ils ne furent pas plus tòt retournés en leur hòtel qu'il donna ordre à mille Saxons de s'armer et de les aller assiéger. Hélissent en eut connaissance et prévint Charlemagne de ce qu'on tramait contre lui. „Mais n'ayez pas peur, lui dit-elle; quand les payens croiront vous avoir entourés, vous sortirez avec vos barons par le trou qu'Antequin a pratiqué dans la muraille, et je vous ouvrirai les portes du palais.“ Malheureusement le sergent Antequin s'étant querellé avec sa femme, celle-ci courut tout conter à l'Aubigant. Fureur du payen. Il fait jeter dans une tour sa femme et sa fille ainsi que le sergent et ordonne de murer le pertuis. Les chrétiens ignorant qu'ils avaient été trahis, menaient grande joie: en attendant qu'on les vint attaquer, ils buvaient de bon vin, mangeaient des poussins frits au lard, chantaient et jouaient. L'Aubigant les fait sommer de se rendre; ils refusent et les Saxons lancent sur eux une grêle de pierres et de flèches. Beaucoup de chrétiens sont tués ou blessés; mais ils se défendent vigoureusement. Robastre surtout fait de merveilleuses prouesses.

Cependant la reine Hélissent était avec sa fille dans une haute tour qui avait été bâtie du temps du roi Arthur: au dessous de la prison des deux dames était le cachot d'Antequin; au dessus, sur les créneaux étaient cent Sarrazins chargés de garder les prisonniers. La reine fit un trou dans le plancher et aida, au moyen d'une nappe, son fidèle sergent à se hisser jusqu'à elle. Antequin, avec son couteau ouvrit la porte de la chambre, mais il rencontra dans le corridor le portier qui d'un coup de massue l'étendit sur le carreau. Hélissent essaya de fléchir le terrible portier en lui offrant cent marcs d'argent fin. „Dame, répondit-il, vous pouvez être tranquille, s'il ne tient qu'à moi, vous serez brûlée avant ce soir.“ Mais Antequin n'était pas mort; il revint de sa pamoison, se jeta sur le portier et l'enferma à son tour dans un cachot. Puis il verrouilla solidement l'huis qui menait à l'étage supérieur, afin que les cent Sarrazins qui étaient sur les créneaux ne pussent pas descendre.

Les Français luttaient toujours contre les assiégeants; une lettre qui leur est lancée par Antequin autour d'une flèche leur apprend que la reine est maîtresse du palais, et les invite à la

venir rejoindre en perçant la muraille. Ils y réussissent grâce à la vigueur de Robastre et Doon retrouve Flandrine s'amie qui le baise quatre fois. Le palais était fort et entouré d'une eau courante où les assiégés pouvaient pêcher; ils avaient d'ailleurs du pain, du vin et du fromage en quantité. Quand ils eurent soupé, ils songèrent aux cent Sarrazins qui gardaient les créneaux et Robastre y monta avec quelques chevaliers. Les payens qui n'avaient point d'armes, se dispersèrent comme un troupeau de moutons, cherchant à se cacher; mais ils furent tous taillés en pièces, ou précipités dans les fossés.

L'Aubigant tenait toujours la ville avec ses Saxons. Cependant un messager réussit à passer au milieu de tous ces mécréants et vint annoncer á Charlemagne que la reine Galienne s'approchait avec cent mille Français. Bientôt en effet elle parut sous les murs de Vauclère, dressa ses engins et fut jouer ses mangonneaux. En même temps les barons assiégés dans le palais firent une sortie; Robastre s'élança le premier et tua l'Aubigant: „Restez couché, lui dit-il, quand il l'eut étendu par terre, vous vous êtes levé matin et avez besoin de reposer.“ Galienne et son armée entrent dans la ville, et les Saxons sont tous tués ou baptisés. Cette victoire est suivie d'une triple cérémonie nuptiale: Doon et Flandrine, Garin de Monglane et Mabire, Charles lui-même et Galienne, reçoivent en un même jour la bénédiction de Turpin l'archevêque. Après les fêtes qui durèrent huit jours, les barons se separèrent. Charlemagne retourna en France, et Garin à Monglane ou bientôt Mabirette accoucha

D'Ernaut, qui Aymeri de Nerbonne engendra.

Doon resta en Saxe avec Flandrine qui lui donna en six ans douze fils. Quand Gaufrey l'aîné eut quatorze ans, son père lui déclara ainsi qu'à ses frères qu'il ne leur donnerait pas de sa terre la valeur d'un denier et que s'ils voulaient des domaines, ils devraient les conquérir sur les Sarrazins. Il les fit habiller richement et les envoya vers Charlemagne. Arrivés devant l'empereur, les enfants descendent de cheval et se mettent à genoux. „Sire, dit Gaufrey, nous sommes les fils de Doon, armez nous chevaliers et donnez nous des terres.“ — „Vous aurez de mon royaume chacun une comté,“ répond l'empereur. — „Sire, nous ne voulons de terres que celles que nous conquérerons sur les Sarrazins.“ — „Eh bien je vous donne le Danemark, soixante mille marcs d'argent et dix mille chevaliers.“ Gaufrey rougit de co-

lère et de fierté: „Sire, fait-il, vous nous prisez bien peu que vous nous faites si petit don; il faut à chacun de nous un royaume; donnez nous la Saxe, et le Danemark jusqu'à la mer et la terre de Russie,

„Et Lorraine aprez jusqu' as puis de Bugie.
„Sire, si nous donnez la terre de Honguerie
„Et trestout le païs entresqu'à Rommenie.
„Sire, si nous donnés la terre de Bouguerie
„Qui marche à l'Amustant et au roi de Blasquie."

Le roi se met à rire, et octroie à Gaufrey ce qu'il demande; dix ans après si l'histoire ne ment, les enfants de Doon avaient conquis trois royaumes. (5467 vers.)

Cette analyse est succincte: voulant résumer en quelques pages un poëme qui compte près de douze mille vers, nous avons dû précipiter la marche des événements et omettre plus d'un détail intéressant; mais nous avons relevé soigneusement tout ce qui peut nous aider à déterminer l'époque de la composition de notre roman, ou en général jeter du jour sur quelque point de notre histoire littéraire. On aura remarqué sans doute que le trouvère fait parfois allusion aux légendes bretonnes: le roi Antequin fait jeter sa femme:

En une tour moult grant du temps le roi Artu;

l'épée de Garin a été jadis trouvée par Merlin; enfin le batelier de la Meuse demande au jeune Doon s'il est à la poursuite de quelque ennemi d'Arthur. On sait en effet que plusieurs romans de la Table Ronde [1]) débutent de la manière suivante: Un inconnu se présente tout à coup devant Arthur, l'insulte et se retire; alors un jeune homme qui n'a pas encore été armé chevalier, ou qui n'a pas gagné ses éperons, se lève, promet au roi de le venger et poursuit le téméraire jusqu'à ce qu'il l'ait atteint et qu'il l'ait forcé de demander grâce. La plaisanterie du batelier est d'autant plus significative que tout le passage où elle se trouve paraît imité de Chrétien de Troyes. L'inexpérience de

[1]) Notamment le roman provençal de Jaufre.

Doolin qui ne sait pas ce que c'est que de l'argent[1]), et qui s'en va mangeant:

> Char cuite, qu'il avoit assés et largement,
> Et si se contenoit assez nicheitement,
> Comme chil qui du siecle ne savoit tant ne quant;

ressemble singulièrement à la gaucherie de Perceval venant pour la première fois de quitter sa mère; et quand il prend une ville bruyante pour l'enfer et les hommes qui en sortent pour des démons, il nous rappelle le futur héros du St. Graal se prosternant devant des chevaliers comme devant des anges célestes. Il est donc évident que Doon de Mayence a été composé à une époque où déjà les romans du Cycle d'Arthur jouissaient d'une certaine popularité; à plus forte raison est-il postérieur à la plupart des épopées Carlovingiennes. Si l'on pouvait conserver à cet égard le moindre doute après toutes les allusions qu'il renferme aux poëmes de Roncevaux, d'Ogier, de Guillaume d'Orenge, d'Aimery de Narbonne, de Garin de Monglane, de Beuves d'Hanstonne etc., nous lui appliquerions un critérium dont chaque jour vient nous démontrer la justesse: *L'ancienneté d'une chanson de geste est presque toujours en raison inverse de la prétendue antiquité de son héros.* Ogier le Danois a été célébré avant son père Gaufrey, Guillaume au Court-nez avant Aimery de Narbonne et Garin de Monglane, Olivier avant Renier de Gênes. Dans le monde Carlovingien l'ordre naturel est renversé, et les pères doivent à l'illustration de leurs fils leur poétique existence. Le fait est curieux, mais facile à expliquer: la gloire de Charlemagne rayonna d'abord sur les guerriers qui passaient dans la tradition populaire pour avoir été ses compagnons d'armes, et les désigna aux chants des premiers trouvères. Ils devinrent si fameux que les conteurs des âges suivants jugèrent prudent d'introduire en quelque sorte sous leur patronage les personnages nouveaux qu'ils inventèrent: „Vous avez déjà entendu, disent-ils à leur public, les aventures de tel ou tel héros; mais vous ne connaissez pas les aventures de son père; je vais vous les conter.“ Ou bien encore: „On vous a déjà dit les exploits de Roland et d'Ogier, mais vous ne savez rien de leur jeunesse; écoutez moi.“ Voilà comment les chansons de geste consacrées

---

[1])
> „Amis, fet le vilain, portés vous point d'argent?“
> Et le vallet respont, qui chen n'entent noiant:
> „Me demandés vous, Sire, se je porte la gent?
> Je ne porte fors moi, se Damedieu m'ament.“

aux *jeunesses* ou *enfances* des barons Carlovingiens sont plus récentes que celles qui ont pour sujet leur âge mûr; voilà comment celles qui ont pour héros leurs pères ou leurs aïeux sont les plus modernes de toutes [1]).

De ce que nous venons de dire on peut conclure que le roman de Doon de Mayence n'est guère antérieur aux dernières années du XIII[e] siècle. On peut aussi en déduire que des deux parties dont il se compose, la seconde doit être la plus ancienne; il y règne en effet un certain souffle épique qui rappelle de temps en temps les grands poèmes carlovingiens, tandis que la première, celle des *Jeunesses de Doolin* ressemble bien plus aux romans de la Table Ronde. Mais cette observation ne s'applique qu'au fond du récit et non à la rédaction que nous en possédons; les deux parties ont été évidemment versifiées par un même écrivain. Comment s'appelait ce trouvère, auquel nous devons reconnaître une certaine habileté, c'est ce qu'il nous est impossible de dire; il ne s'est nommé nulle part. Sa patrie nous est également inconnue. On pourrait peut-être inférer d'un passage où il fait l'éloge des descendants de Godefroy, qu'il appartenait au nord-est de la France; mais ce n'est là qu'une pure conjecture que l'orthographe picarde d'un de nos manuscrits ne vient en aucune façon corroborer, les deux autres textes étant écrits dans un dialecte différent.

---

[1]) Il paraît cependant évident que le roman de Gaufrey est postérieur à celui de Doon. C'est une exception à notre règle et ce n'est sans doute pas la seule.

Alexandre Peÿ.

Kritische Anzeigen.

Grammatik der Romanischen Sprachen von ***Friedrich Diez.*** Zweite, neu verfaſste Ausgabe. Erster und zweiter Theil. Bonn, Weber. 1856—58. (VI, 481; u. 470 Seiten. 8.)

(Schreiben an den Herausgeber.)

I.

Sie haben, geehrter Herr Professor, geglaubt, daſs in dem von Ihnen herausgegebnen Jahrbuche, obwohl dasselbe vorzugsweise der *Literatur* gewidmet ist, auch eine eingehende Besprechung der „Grammatik der romanischen Sprachen von Friedrich Diez“ ihren Platz finden dürfe, und Sie haben demnach an mich die ehrenvolle Aufforderung ergehen lassen, Ihnen einen derartigen Beitrag zu liefern. Ich komme, soweit meine Kräfte reichen, Ihrem Auftrage um so bereitwilliger nach, als ich damit nur einen Zoll der Dankbarkeit abzutragen meine, den wir deutschen Mitarbeiter Ihres Jahrbuchs wohl sammt und sonders unserm Altmeister romanischer Philologie schulden als Demjenigen, der unter uns nicht nur zuerst den Grund zu dieser einzig und wahrhaft wissenschaftlichen Behandlung des romanischen Sprachstammes in seinem Ganzen wie in seinen Theilen gelegt, sondern der auch auf dieser sicheren Grundlage den vollendeten Bau seiner Grammatik kunstreich in einem für alle Folgezeit Epoche machenden Werke aufgeführt hat. Bei der erfreulichen Verbreitung, die schon in seinen ersten Anfängen Ihr Jahrbuch auch im Auslande findet, tritt mir zugleich als leitender Gedanke der Wunsch nahe, auch vor unsern ausländischen Fachgenossen ein Zeugniſs abzulegen für den Werth eines Buches, auf dessen Besitz die deutsche Wissenschaft stolz ist, und auf die Bedeutung eines philologischen Denkmals hinzuweisen, das bisher in den Ländern romanischer Zunge bei weitem noch nicht die ihm gebührende Würdigung gefunden zu haben scheint. Abgesehen von mancher ehrenvollen Erwähnung in allgemeinen Phrasen der Anerkennung, welche den Arbeiten unseres Diez jenseits des Rheins zu Theil geworden sein mag, läſst sich dort eine durchgreifende Verwerthung der von Diez gewonnenen Resultate noch immer nicht in dem wünschenswerthen Umfange verspüren: freilich mag es dem französischen Bewuſstsein zu viel zugemuthet erscheinen, bei der Behandlung der eignen Sprache einem deutschen Lehrmeister folgen zu sollen und den Weg einzuschlagen,

den ein Nichtfranzose als den richtigen zum Ziele führenden gewiesen hat.

Die beiden ersten Bände der „Grammatik der romanischen Sprachen“ liegen jetzt in doppelter Auflage und Bearbeitung vor, und zwar erschien der erste Theil, mit welchem wir uns zunächst zu beschäftigen haben, zuerst im Jahre 1836, in zweiter Auflage im Jahre 1856. Der Verf. bezeichnet auf dem Titelblatte diese zweite Auflage als eine „neu verfafste Ausgabe“, und mit Recht, denn zu den in der ersten Auflage niedergelegten Ergebnissen eines bahnbrechenden Studiums sind in der zweiten die Ergebnisse abermaliger zwanzigjähriger Forschung gekommen, und das ganze Buch hat damit in allen seinen Theilen eine Bereicherung und Umgestaltung erfahren, die dasselbe zu einem in der That neuen Werke stempelt, wenn auch der Gang der einmal gefundenen Methode als der wissenschaftlich bewährten beibehalten worden und in beiden Bearbeitungen derselbe geblieben ist. Diese Bereicherung und etwaige Umgestaltung in einer gedrängten Uebersicht durch das ganze Buch nachzuweisen, ist denn unsre nächste Aufgabe.

Die Einleitung, welche in der ersten Auflage „Bestandtheile der romanischen Sprachen“ hiefs und 88 Seiten umfafste, führt in der neuen Bearbeitung die Ueberschrift „Bestandtheile und Gebiete der romanischen Sprachen“ und enthält 132 Seiten. Diese Erweiterung ist zunächst dem Wörterverzeichnifs aus den in klassischen Schriftstellern überlieferten Proben lateinischer Volkssprache zu Gute gekommen, das der Verf. gibt „nicht als Belege der durch sich selbst gewissen Thatsache, dafs das Romanische dem volksmäfsigen Latein sein Dasein verdanke, sondern als Anschauung jener Thatsache“. Ebenso interessante Bereicherungen hat das darauf folgende Verzeichnifs mittellateinischer Wörter und Formen, wie sie sich in Schriften bis auf die Zeit Karls des Grofsen finden, erfahren. — Ganz neu und der zweiten Bearbeitung der Grammatik eigenthümlich ist ein Verzeichnifs von Nomina und Verba, welche, obgleich sie im gewöhnlichsten Gebrauche des Lateins bestanden, doch nicht mit in die Töchtersprachen hinübergenommen sind. Der Verf. leitet dieses Verschwinden scharfsinnig aus drei Ursachen her: 1) zu kurze oder zu klanglose Form, welche der romanischen Abschleifung kein geeignetes Element entgegenzusetzen hatte; 2) zu ähnlich lautende Form verschiedener Wörter, da dieselben ohne Mifsverständnifs nicht länger neben einander bestehen konnten; 3) Vereinfachung

der feineren Bedeutungsnuancen. — Bei der Musterung der griechischen Bestandtheile ist die Notiz hinzugekommen, dafs die italienischen Mundarten noch manche griechische Wörter mehr aufzuweisen haben. Gewifs ist diese Thatsache unläugbar, aber dennoch mufs der von Localgrammatikern und Speciallexikographen so vielfach behauptete griechische Ursprung mancher sicilischen und sardinischen Wörter mit demselben kritischen Zweifel betrachtet werden, wie jenes hellenische Element, das man als einen Niederschlag griechischer Ansiedlungen am Mittelmeere in provenzalischen Dialekten nur zu reichlich hat finden wollen. Ueberhaupt liegt bei denjenigen unzweifelhaft griechischen Bestandtheilen der romanischen Sprachen, welche sich auch im klassischen Latein nicht nachweisen lassen, der Gedanke an einen direkten Uebergang aus dem Griechischen ins Romanische gewifs ferner als die Annahme, dafs in dem Leben und Verkehr des alten Roms eine Menge von griechischen Bezeichnungen technischer und anderer Art im Gebrauche waren, welche der uns überlieferte klassische Schriftausdruck als der Würde des Latein unangemessene Fremdwörter unberücksichtigt gelassen hat; und wenn der Verf. auf S. 31 sagt: „Wir dürfen bei unserer Schätzung mittellateinischer und romanischer Wörter nie vergessen, dafs wir vom lateinischen Sprachschatze nur ein grofses Bruchstück besitzen, dafs die Bildungsstufe, auf welcher sich die Römer befanden, ihre Künste, Handwerke und Lebenseinrichtungen einen gröfseren als den uns überlieferten Vorrath von Ausdrücken voraussetzen“, — so erscheint es natürlich, einen bedeutenden Theil gerade *dieses* Vorraths auf die vielseitigen Lehrmeister der Römer in diesen Künsten u. s. w., nämlich auf die Griechen, zurückzuführen. — Die nun folgende allgemeine Uebersicht der *deutschen* Bestandtheile ist auch begrifflich schärfer gesondert und reicher mit Beispielen belegt, als das in der ersten Auflage der Fall war.

Die Darstellung der verschiedenen *romanischen Sprachgebiete* hat eine wesentliche Bereicherung und Erweiterung erfahren dadurch, dafs auch die Mundarten nach ihren Bezirken und nach ihren lautlichen, selbst lexikalischen Eigenthümlichkeiten gesondert und charakterisirt werden. Auch die Literatur der Quellen, der ältesten Sprachdenkmäler, Grammatiken und Wörterbücher, ist auf das Reichhaltigste mit allem, was die letzten zwanzig Jahre seit Erscheinung der ersten Auflage aus Handschriften ans Licht gefördert haben, vervollständigt. Der Abschnitt über

das Gebiet, die Entstehung und die Elemente der walachischen Sprache, welcher als zweiter in dieser Reihe steht, sowie der sich daran schliefsende dritte über das spanische Sprachgebiet und über das Verhältnifs der spanischen Dialekte zu einander, wäre unter anderm dem neuesten französischen Herausgeber des *Poema del Cid* mit Nutzen zum Studium zu empfehlen, dem Hrn. Damas Hinard, der in seiner *Introduction* zu dem genannten Werke nicht nur die altspanische Sprache Castiliens aus Frankreich herholen läfst, sondern auch die noch überraschendere Entdeckung macht, dafs die walachische Sprache ein Geschenk sei, welches die Franzosen auf ihren Durchmärschen zur Zeit der Kreuzzüge in den Donauprovinzen zurückliefsen [1]). — In vorzüglich eingehender und klarer Weise sind die Dialektverhältnisse auf dem französischen Sprachgebiet auseinandergesetzt, und auch dem so eigenthümlich bewahrten wallonischen Dialekte ist in der kurzen, aber für den vorliegenden Zweck ausreichenden Charakteristik seine gebührende Notiznahme geworden. — Auch das Churwälsche, das, laut der unten abgedruckten Anmerkung, Hr. Damas Hinard ebenfalls für das Product einer französischen Oberherrlichkeit in Graubündten gelten lassen wollte, ist in der neuen Bearbeitung zum ersten Mal genauer beschrieben. Wir hätten dabei nur gewünscht, dafs der Verf. den wohlberechtigten Zweifel an dem Vorhandensein wirklicher etruskischer Reste in der jetzigen Sprache des alten Rhätiens stärker betont hätte.

Die *Lautlehre* bestand in der ersten Auflage aus zwei Abtheilungen, aus einer über das Schicksal der lateinischen Buch-

---

[1]) Die in mehr als einer Beziehung charakteristische Stelle aus der Introduction zum Poëme du Cid par Damas Hinard (Paris 1858) p. 54 lautet: Le pays des Grisons a été soumis durant des siècles à la domination des Francs: cela dit tout. Quant à l'idiome valaque le même fait s'explique par la même cause. Lorsque cette objection s'offrit à nous pour la première fois et nous prit en quelque sorte au dépourvu, il nous fut cependant impossible de l'accueillir. Etranger comme beaucoup d'autres personnes du monde, plus ou moins lettrées, à l'histoire des provinces danubiennes, mais ayant devant nous la carte de l'Europe, nous en parcourions du regard la partie orientale; nous nous rappelions les principautés ou les gouvernements que nos aïeux avaient jadis fondés dans ces contrées, la principauté d'Athènes, la principauté de la Macédoine, la principauté de la Thessalie, l'empire de Constantinople; et, l'oeil fixé sur les provinces voisines du Danube, nous nous disions: A l'époque des croisades, les Français ont aussi passé par-là! Und zum Schlufs: Mieux que la force des choses ce fait explique, ce nous semble, les analogies que la langue valaque présente avec la nôtre, comme il explique la sympathie dont les habitants de ces provinces sont animés pour la France.

staben in den romanischen Sprachen, und aus einer zweiten über die Modificationen der deutschen Laute in demjenigen germanischen Element, das mehr oder minder sich allen romanischen Sprachen beigemischt und darin erhalten hat. In der neuen Bearbeitung ist diesen beiden Abschnitten noch ein dritter beigefügt, der, von der Erscheinung der Laute in den einzelnen romanischen Sprachen ausgehend, die Aussprache, die Geschichte und das etymologische Verhältnifs derselben beleuchtet, also den umgekehrten Weg von dem in den beiden ersten Abschnitten eingeschlagenen verfolgt. Der Verf. konnte bei dieser neuen Anordnung Manches aus den beiden ersten Abtheilungen in diese dritte hinübernehmen, und gewann damit Platz für die zahlreichen Zusätze von Beispielen und Belegen, mit welchen er die Wandlungen des Lautes bei seinem Uebergang aus dem Latein in's Romanische erklärt und beleuchtet. In der ersten Abtheilung werden zunächst wieder wie in der ersten Auflage die lateinischen betonten Vocale behandelt und deren Schicksale charakterisirt; so wird u. A. vom betonten *a* gesagt, dafs dessen reiner Laut im Französischen häufig in *ai*, *e* und *ie* getrübt erscheine. Wir möchten diese Reihenfolge bestimmter so fassen, dafs *a* zunächst nur in *e* übergehe, und dieses in gewissen Fällen, z. B. vor *m* und *n*, auch vor *r*, sich in den Diphthong *ai* vergröbere oder auch wohl zu seiner Stütze ein kurzes *i* vor sich nehme und mit diesem sich diphthongire. So betrachtet, können wir nicht, wie der Verf. es thut, eine Bildung wie *chien* auffallend finden: aus *canis* wurde *chen*, das sich zu *chien* erweiterte, wie *ren* zu *rien*. — Bei der Bewahrung des *a* in der Position hätte an die schon im Altfranzösischen stellenweise hervortretende Neigung, auch dort ein *e* für ein positionsscharfes *a* zu setzen, erinnert werden können, z. B. *lerme* für *larme* (*lacrima*). — Mit dem Verf. aber für das gemeinromanische *gettare* eine Herleitung aus *ejectare* anzunehmen, dazu scheint uns kein genügender Grund vorzuliegen. Wir möchten *gettare* (*jactare*) mit *Gennajo* (*Januarius*) zusammenstellen und meinen, dafs das anlautende palatale *g* die Verwandlung des tonlosen *a* in *e* veranlafst hat, um die tonlose erste Sylbe nicht mit einem diphthongischen *gia* — statt des kürzeren *ge* — zu beschweren.

Auf die Behandlung der betonten Vocale folgt die Behandlung der tonlosen, wobei besonders auf die für das Verständnifs der romanischen Wortbildung so überaus wichtige, hier noch vervollständigte Darstellung der Beseitigungen des Hiatus verwiesen

werden mag. In den Schlufsbemerkungen zu den Vocalen im Allgemeinen ist der Verf. ausführlicher als in der ersten Auflage auf eine Widerlegung der Ansicht Bopp's eingegangen, der die für die indogermanischen Sprachen mafsgebende Einwirkung der Flexionsendung auf den Wurzelvocal nun auch auf die romanische Conjugation ausdehnen will und das Verhältnifs der modificirten Stammsilbe in französisch *tenir*, *tiens*, *tiendrai* nach der gröfseren Schwere der Endsilben und deren angeblichen Einflusse mifst. Der Verf. hat die Verschiedenheit des Stammvocals in diesen Formen richtiger aus der verschiedenen Betonung erklärt und dabei den tonlosen Diphthongen *ie* in *tiendrai* mit Recht aus der Sorge für die Bewahrung der Aussprache des *e* vor der sonst unausbleiblichen Entstellung durch den folgenden Nasal hergeleitet. Er hätte zur Bestätigung noch hinzufügen können, dafs das Altfranzösische noch *tendrai* kennt, wobei an die Aussprache *tandrai* nicht zu denken ist. — Weniger concludent scheint uns das von dem Verf. bei Erörterung derselben Frage aus dem Spanischen entlehnte Beispiel: „In *siento*, *sentimos*, *sintió* vom lat. *sentio*, *sentimus*, *sentiit* wird *e* einmal durch *ie*, ein ander Mal durch *i* abgelöst: *i* ist der von der Sprache für das Verbum gewählte Vocal, *e* erklärt sich aus der Euphonie, weil ein betontes *i* folgt, der Diphthong aus dem allgemeinen Herkommen.“ — Vielmehr scheint uns für alle Formen, für die stammbetonten wie für die flexionsbetonten, *sent*, nicht *sint*, die Stammsilbe zu sein, denn nur das positionsscharfe, betonte *e*, nicht *i*, diphthongirt sich spanisch zu *ie* (*siento*) und das tonlose ursprüngliche *e* in *sintió* ist erst dadurch zu *i* geworden, dafs das *io* (*ivit*) der Endsilbe nicht mehr *ío*, sondern *ió* betont ward, das des Tons verlustige *i* also in die Stammsilbe gerettet ward. Im Portugiesischen, wo ähnliche Lautverhältnisse obwalten und wo schon im Präsens *sinto* das *i* der Endung (*sentio*) sich spüren läfst, lautet doch die dritte Person des Präteritums *sentío* in Uebereinstimmung mit der ersten *sentí*, während im Spanischen der Zwiespalt zwischen *sintió* und *sentí* sich eher aus der Tonverschiebung, als aus euphonischen Gründen deuten lassen wird. Der euphonischen Scheu vor dem Hiatus schreibt der Verf. auch sonst noch Beispiele von Attractionen zu, die sich einfacher aus diesem Streben, tonlose und doch charakteristische Vocale durch Verpflanzung in die Stammsilbe vor gänzlicher Abschleifung zu bewahren, erklären lassen; z. B. provenzalisch *vaire* aus lat. *varius*, wo in der zu erwartenden Form *vari* kein Hiatus vorliegt, das aus-

lautende *i* aber allen Anschein von Stammhaftigkeit verloren hätte und als nichtssagende Endung erschienen wäre, wenn es nicht durch die Versetzung (*vaire*) in seiner Bedeutung gesichert worden.

In der Lehre von den *Consonanten* hat der Verf. die Reihenfolge der ersten Auflage zweckdienlich geändert, insofern er die naturgemäfs den Vocalen sich anschliefsenden Liquidae, welche früher den einzelnen Reihen der Mutae nach ihren verschiedenen Organen zugeordnet waren, nunmehr zuerst abhandelt und dann die Reihe der Mutae mit den der Liquida am nächsten liegenden Zungenlauten eröffnet. — Auch zu der Consonantenlehre möchten wir uns einige modificirende Bemerkungen verstatten; und zwar zunächst zu der französischen Verwandlung des *l* in *u*, wo wir die vom Verf. aufgestellte Regel auf ein *l* vor Consonanten beschränken, nicht aber auf ein auslautendes *ll* ausdehnen möchten. Aus *castellum*, scheint es uns, *chasteau* für *chastel* zu machen, lag kein euphonischer Grund vor, da das Französische ein einfaches *l* als Auslaut sehr wohl verträgt, wohl aber aus dem altfranzösischen Nominativ *chastels*, dessen *e* zunächst, um der auslautenden Consonantenhäufung zu begegnen und ein Gleichgewicht zu geben, diphthongirt ward (*chastiels*, *chasteals*), dann aber durch den Einflufs dieses Diphthongen eine gleichfalls diphthongische Auflösung des *l* erzwang (*chasteaux*). Später führte die Consequenz freilich oft auch da diese Diphthongirung herbei, wo nur ein *l* auslautet. Ein deutlicher Fingerzeig für diese Herleitung sind altfranzösische Bildungen wie *morteux* (*mortalis*) neben *mortel* (*mortalem*), wie noch jetzt *cheval* neben *chevaux*. — Die bei der Liquida *n* gegebene Regel, dafs ein lateinisches auslautendes *n* in ächt romanischen Wörtern nirgends gehegt werde, erleidet doch manche Beschränkung: altspanisch *nomne*, dessen jetzige Form *nombre* ohne die Erhaltung des auslautenden *n* unerklärlich sein würde; ebenso im sardinischen Dialekt *nomene* u. A.

Wir gehen zu der Reihe der Mutae über. Den Uebergang von lat. *pater* zu provenz. *paire* durch eine Auflösung des *t* in *i*, selbst durch Vermittlung eines erweichten *d*, zu erklären, scheint uns bei dieser den Vocalen doch ferner stehenden Muta nicht so leicht, wie bei einer Liquida. Wir möchten eher annehmen, dafs *t* oder *d* vor dem *r* ohne Weiteres ausfiel und dafs die so entstandene Lücke durch den Hiatus eines kurzen unbestimmten Vocals angedeutet wurde, der dann mit dem vorhergehenden *a*, *e*, *o* und *u* sich diphthongirte, während ein vorhergehendes betontes *i*, seiner Gleichartigkeit wegen, ihn absorbirte; z. B. *patrem*, *padre*, *pa(e)re*, *paire* — *servitor*, *servidre*, *servi(e)re*, *ser-*

vire. Also dieselbe Behandlung, die dem lat. *d* im Provenzalischen an derselben Stelle widerfährt: *radere*, *ra(e)re*, *raire*, wo der Verf. unter dem Buchstaben *d* diese Erklärung wenigstens als denkbar hinstellt. Bei der Darstellung derselben Consonantenverbindung im Französischen hätte erwähnt werden können, dafs die ältere Sprache die Syncope des Zungenlautes nicht so streng durchführt: vgl. *noirir* und *nourrir*, *voirre* und *verre.* — In der Charakteristik des Sauselauts scheinen die angeführten, ohnehin höchst seltenen Fälle einer Syncope des *s* im Provenzalischen zwischen zwei Vocalen mehr Mifstrauen zu verdienen, als der Verf. ihnen bezeugt. In *mayó* (*maisó*), *preió* (*preisó*) ist *y* und *i* eher als das palatale *j* aufzufassen, das seine volle Erklärung in der romanisch so häufigen Umstellung von *sj* (*si*) für *is* fände. — Ein sehr interessanter Zusatz in diesem Abschnitt ist der Nachweis früher lateinischer Beispiele eines prosthetischen *i* oder *e* vor *s impurum* in Urkunden und Inschriften, wodurch diese gemeinromanische Erscheinung in ein verhältnifsmäfsig frühes Zeitalter hinaufgerückt wird. Für ein solches hohe Alter dieser Thatsache spricht auch die consequente Durchführung der Prosthesis im sardinischen Dialekt, der sich noch vor der Ausbildung der einzelnen romanischen Sprachen von dem Mutterstamme abgezweigt und in hoher Eigenthümlichkeit entwickelt hat.

Bei der Betrachtung der Gutturalen hatte der Verf. in der ersten Auflage die specifisch französische Umwandlung des *c* vor *a* in den Zischlaut *ch* auf die Neigung der alten Franken, die deutsche Tenuis *k* mit der Aspirata *ch* zu vertauschen, zurückgeführt; in der neuen Bearbeitung möchte er eher „dem Vocal *a* die Kraft zutrauen, einer vorangehenden Kehltenuis einen Hauch mitzutheilen, der nachher zum Zischlaute wird.“ — Uns scheint das Problem, dafs französisch *c* vor *a*, nicht aber vor *o* und *u*, in den Zischlaut übergeht, eher seine Lösung darin zu finden, dafs wohl lat. *o* und *u*, nicht aber lat. *a* sich im Französischen zu behaupten pflegt, dafs *a* vielmehr in der Regel in *e* übergeht, vor welchem *e* der rein gutturale Laut sich so wenig wie im spätern Latein zu behaupten vermochte. Fälle wie *cher* (*carus*), *chien* (*canis*) zogen dann der Consequenz wegen auch dieselbe Umwandlung nach sich, wo das *a* sich erhielt, vielleicht etwas getrübt in der älteren Aussprache, wie *changer*, *chartre* u. s. w., oder wo es, tonlos, kaum von *e* sich unterschied: *cheval*, *chaëne*, *chaière.* — Der Zischlaut entspräche dann also dem ital. palatalen *ce*, *ci*, dem das Französische nahe kommt, und erschiene als eine Abschleifung dieses energischeren Lautes. — Der Ansicht des Verf.

dafs im Französischen die Syncope des *c* vor *e* und *i* schon vor sich gegangen sei, als man noch das *c* guttural ausgesprochen habe, dafs also *faire* aus *fakere*, nicht aus *facere* (*fazere* oder *fassere*) entstanden sei, scheint uns der Umstand zu widersprechen, dafs im Latein der Volkssprache die gutturale Aussprache des *c* vor *e* und *i* jedenfalls um Jahrhunderte früher geschwunden sein mufs, ehe sich an eine Begründung der Bildung und Aussprache des franz. *faire* füglich denken läfst. Mag in Frankreich in dem verderbten Provinziallatein auf das gutturale *c* auch zunächst ein *z* oder *s* in der Aussprache gefolgt sein, jedenfalls vermochte dieser Laut sich vor dem *r* nicht zu behaupten, und der von uns angenommene Uebergang *fakere*, *fazere* (*fassere*), *faz're* (*fas're*), *faire* scheint natürlicher zu sein, als eine so lange Bewahrung des gutturalen *c*. — Auch das vom Verf. angeführte *vaincre* weist nicht mit Nothwendigkeit auf ein *vinkere* zurück; das *c* in *vaincre* stimmt nur zufällig mit dem lateinischen und ist euphonisch zur Stütze des nasalen *n* eingeschoben, wie die altfranzösische Sprache auch *t* dafür in der Form *veintre* gebraucht. — In Betreff des *f* und *ph* ist zu bemerken, dafs der im Lateinischen zwischen beiden Lauten waltende phonetische Unterschied doch weiter in die romanische Sprachbildung eingreift, als der Verf. einräumen möchte. Span. *Cristoval*, *Esteban*; ital. *Giuseppe*; provenz. *solpre*; die gemeinromanischen Ableitungen von *colaphus*, deuten doch darauf hin, dafs *Josephus*, *Stephanus*, *sulphur*, *colaphus* nicht ganz wie *Stefanus etc.* klang, sondern dafs das *p* neben dem *h* deutlich sich hören liefs.

Im Verhältnifs zu den beträchtlichen Erweiterungen, welche die neue Bearbeitung der Grammatik in der Behandlung der lateinischen Buchstaben, namentlich auch durch die interessanten und lehrreichen Beiträge aus den romanischen Dialekten, erfahren hat, ist der sich daran schliefsende Abschnitt über das Schicksal der *deutschen Buchstaben* in dem germanischen Elemente der romanischen Sprachen bedeutend abgekürzt; er umfafst in der ersten Auflage mehr als 60 Seiten, in der neuen Bearbeitung kaum ein Drittel. Gewifs hat der Verf. bei dieser kürzeren Fassung das wirkliche Verhältnifs des immerhin untergeordneten germanischen Elements zum überwiegenden romanischen in diesen Sprachen berücksichtigen wollen. Auch konnte er Manches, was in der ersten Auflage unter der Ueberschrift „deutsche Buchstaben" zusammengestellt war, nunmehr pafslicher in die erst in der zweiten Auflage neu hinzugekommene dritte Abtheilung seiner Lautlehre verweisen, welche, wie schon oben bemerkt, der Erforschung

und Bestimmung der Natur der *romanischen Buchstaben* gewidmet ist und in vollständiger Charakteristik auch das mit umfafst, was die erste Auflage zum Eingang der Lautlehre unter „Lautbezeichnung und Prosodie“ skizzirt. Die Natur der Sache bringt es mit sich, dafs der Verf. in dieser dritten Abtheilung Punkte der Orthoepie und Orthographie berührt, welche auch in den praktischen Specialgrammatiken der einzelnen Sprachen hervorgehoben werden. Aber was in jenen gröfstentheils nur empirisch als vereinzelte Erscheinung aufgefafst wird, das erscheint erst in der methodischen Bearbeitung unseres Verf. als ein wissenschaftlich zusammengesetztes Ganze: so z. B. gleich unter den „italienischen Buchstaben“ wird der Unterschied zwischen dem geschlossenen und dem offenen *e* und *o* auf feste etymologische Grundsätze zurückgeführt, und die Sache wird damit aus der Sphäre des Notizen- und Gedächtnifskrams in die Sphäre des Verständnisses erhoben. Auch die Natur der Consonanten wird mit einer Feinheit der Auffassung und mit einer Präcision der Darstellung charakterisirt, an der die künftigen Verfasser von Grammatiken einzelner Sprachen sich ein Muster nehmen könnten; ein besonders empfehlenswerthes Beispiel ist auch dabei die durchgängige Bezugnahme auf interessante dialektische Eigenthümlichkeiten. In die walachischen Lautverhältnisse, deren Darstellung bei den einheimischen Grammatikern, aus Mangel umfassender gemeinromanischer Sprachkenntnisse, an grofser Unklarheit und Verwirrung leidet, hat unser Verf. vielleicht zuerst Licht, Ordnung und Uebersichtlichkeit gebracht.

Bei der Darstellung der spanischen Consonanten wird als Beispiel einer Herleitung vom span. *ll* aus einfachem lat. *l* auch *llevar* angeführt. Wir möchten eher annehmen, dafs in diesem Falle zunächst nur eine Diphthongirung des betonten *e* stattgefunden, also *lievo* von *levar*, wie *niego* von *negar*, und dafs die ursprünglich mifsverständliche Orthographie *llevo* für *lievo* dann zur Beibehaltung des mouillirten Lautes auch vor dem tonlosen *e* des Infinitivs u. s. w. geführt hat, also *llevar* gegen *negar*. — In Betreff des spanischen *x* wäre die Aussprache genauer mit *gs* als mit *cs* wiederzugeben. Dafs aber dieses *x* am Ende von Wörtern wie *box*, *relox* u. s. w. nicht, wie der Verf. will, „wie *cs*, aber nicht rein, sondern mit gelinder Einmischung der Aspiration“, dafs es vielmehr als reine Aspirata zu sprechen ist, zeigt die moderne Orthographie *boj*, *reloj* im Sing., wie im Plur. *relojes*. — Ob übrigens diese gutturale Aussprache des *x*, wo der Buch-

stabe etymologisch gerechtfertigt steht und nicht wie in der jetzigen Orthographie mit *j* unterschiedlos zusammengeworfen wird, so hoch in die frühesten Zeiten des Spanischen hinaufreiche, läfst sich füglich bezweifeln, wenn man in den ältesten Sprachdenkmälern so häufig *x* und *ss* miteinander verwechselt findet. — Bei der Darstellung des spanischen *h* widerlegt der Verf. sehr gut die hypothetische Behauptung derer, welche das anlautende altspanische *f* (*fablar*) und das jetzige *h* (*hablar*) für einen und denselben Laut halten. Vielleicht ist nur so viel zuzugeben, dafs in der älteren Aussprache jenes *f* und dieses *h* einander viel näher traten, als die jetzige Sprache statuirt. Dafür spricht namentlich, dafs auch ein unetymologisches *f*, gleichsam als Verstärkung der blofsen Aspirata, als Anlaut in Nebenformen gesetzt wurde, wie z. B. *finojo* für *hinojo*, wie anderseits nur ein schärfer, als gegenwärtig der Fall ist, aspirirtes *h* an die Stelle des ebenfalls scharf aspirirten *g* in *ginojo* treten konnte. — Bei der Darstellung der portugiesischen Buchstaben verdient namentlich die methodische Auseinandersetzung der in der Orthographie so vielfach schwankenden, auslautenden Nasalen eine besondere Hervorhebung. — Ungleich schwieriger, aber dafür auch um so verdienstvoller war die Erforschung der provenzalischen Lautverhältnisse, welche bei dieser in ihrer Blüthe erloschenen Sprache theils aus den spärlichen überkommenen Zeugnissen, theils aus der Beobachtung der jetzigen südfranzösischen Dialekte, ebenso häufig aber auch nur aus Combinationen und Folgerungen zu gewinnen war. Die Ermittelung der eigentlichen Natur dieser Buchstaben, von unserm Verf. zuerst versucht und in ihren Resultaten weit über die Leistungen französischer Forscher hinausgeführt, ist von einer tief eingreifenden Wichtigkeit für die gleichsam vermittelnde Stellung, welche das Provenzalische in geographischer wie in lautlicher Hinsicht zwischen seinen Schwestersprachen einnimmt. — Auch hier erlauben wir uns einige zweifelnde Einwürfe. Weshalb der Verf. dem provenzalischen Diphthong *ou* die Aussprache des niederländischen *ou*, die bekanntlich dem deutschen *au* gleichlautet, zuschreibt, vermögen wir nicht zu errathen. Man sollte, scheint es uns, diesen Doppellaut eher mit dem portugiesischen *ou* zusammenstellen und, wie in der ganzen provenzalischen Diphthongenreihe *au*, *eu*, *iu*, auch hier den ersten Bestandtheil, also das *o* betonen. Wäre provenzalisch *ou* dem niederländischen *ou* gleichlautend gewesen, so würde eine Verwechslung mit dem Diphthong *au* unvermeidlich gewesen sein, und eine solche scheint in den Handschriften doch nirgendwo vorzukommen. — Dafs die

provenzalische Präposition *ab*, der allgemeinen Regel zuwider, die Media statt der Tenuis am Ende bewahrt, scheint uns ein Fingerzeig, dafs in diesem Falle auch die Aussprache überall ein weiches *b*, gelegentlich zu *u* aufgelöst und diphthongirt, hören liefs, was bei der Inclinationsstellung der Präposition vor einem andern Worte, mit dem sie in der Rede verschmilzt, ohnehin sehr erklärlich scheint. — Den französischen Grammatiken ist besonders die eingehende und scharfsinnige Abhandlung über die französischen Laute in ihrer historischen Entwicklung zur Benutzung für ihre speciellen Zwecke und Arbeiten anzuempfehlen. — Dafs im Französischen die Endung *-ége* mit geschlossenem *e* geschrieben und gesprochen wird — übrigens keineswegs mit streng durchgeführter Consequenz, denn man schreibt und spricht auch *-ège* — das findet wohl seine Erklärung eher, als in einer Reminiscenz des italienischen *-eggio*, in der Beschaffenheit des palatalen *g*, das in seiner halbvocalischen Natur sich leichter einem geschlossenen als einem offenen *e* anschliefsen mag; wie man ja auch *puissé-je* u. s. w. schreibt. — Die Parallele zwischen dem französischen stummen *e* und dem englischen scheint uns doch nicht so ganz zutreffend, wenn der Verf. sagt: „Etwas Aehnliches kennt auch die englische Sprache im Auslaut wie im Inlaut: *care*, *loves*, *formed*, *heaven*, und hier theilt auslautendes *e* der vorhergehenden Silbe gewöhnlich gedehnte Aussprache mit; aber dies engl. *e* ist metrisch null.“ — Das engl. *e* ist in *care* und *loves* nicht nur metrisch null, sondern überall nicht hörbar, wie doch das französische stumme immer, wenn auch nur schwach, vernehmlich bleibt. — In *formed* ist das *e*, je nachdem das Wort einsilbig oder, im Verse, zweisilbig gebraucht werden soll, entweder gar nicht zu vernehmen (*form'd*), also weniger als französisch *e*, oder es wird deutlich ausgesprochen (*formed*), also mehr als französisch *e*. Auch dafs auslautendes *e* der vorhergehenden Silbe gedehnte Aussprache mittheile, ist durchaus nicht das Gewöhnliche; auf *care* pafst es zufällig, aber schon auf *love* pafst es nicht, und das altenglische *hors*, z. B. bei *Chaucer*, ist wahrscheinlich nicht anders ausgesprochen worden als das jetzige *horse*, wo das *e* nicht die Dehnung des vorhergehenden *o*, sondern nur die weiche Aussprache des auslautenden *s* bezeichnen soll. — Bei der Combination *ieu* erklärt der Verf. das anlautende *i* in *yeux* gewifs richtiger als eine Versetzung der Mouillirung, die auslautend neben dem *s* keinen Platz mehr fand, als aus dem Bestreben, das Wort von *oeufs* zu unterscheiden. So möchten wir auch

den Triphthong in *lieu* nicht als Discollision mit *leu* (*lupus*) fassen, sondern in dem *i* eine Erweichung und Versetzung des auslautenden *c* oder *g* (*locus*, *luec*, *luego*) erkennen. — Die Natur des französischen Sauselautes und seine verschiedene Stellung und Geltung ist von dem Verf. scharf bestimmt und systematisch auseinandergesetzt. Er unterscheidet bis in die älteren Zeiten hinauf zwischen einem *s*, das früher ansgesprochen wurde und das erst jetzt verstummt ist, und einem andern *s*, das schon in altfranzösischer Orthographie nur eine prosodische Bedeutung hatte und die Dehnung des vorhergehenden Vocals bezeichnete, ohne selbst ausgesprochen zu sein. In der ersten Auflage war in dem, was in dem Abschnitt „lateinische Buchstaben“ über diesen Punkt gesagt war, diese doppelte Natur des *s* noch nicht so genau erkannt und auseinandergehalten, wie in der neuen Bearbeitung.

Den Schlufs des ersten Bandes in der neuen Bearbeitung bildet der Abschnitt über die *Prosodie*, welche in der ersten Auflage, in geringerem Umfange behandelt, zur Einleitung des Kapitels über die lateinischen Buchstaben dient, hier aber pafslicher den Abschnitt über romanische Lautverhältnisse vervollständigt. — In der Lehre von der Quantität ist es wieder das grofse Verdienst des Verf., das System der provenzalischen Quantität so weit erörtert und festgestellt zu haben, wie sich das mit den vorhandenen beschränkten Hülfsmitteln erreichen liefs. Freilich konnte der Verf. das in der neuen, 1858 erschienenen Ausgabe von *Guessard's Grammaires Provençales* zum ersten Mal abgedruckte provenzalische Reimbuch, das die langen und kurzen Reimvocale unterscheidet, noch nicht benutzen, aber auch ohne diese Quelle ist er in seinen Bestimmungen fast so weit gekommen, wie es selbst mit Hülfe derselben ihm möglich gewesen wäre. — Ein ungleich reicheres Material stand dem Verf. bei der Darstellung der französischen Quantitätsverhältnisse zu Gebote, aber auch hier bringt er Zusammenhang und System in die oft verwirrten und widersprechenden Angaben einer empirischen Sprachlehre, und vermittelt was die neueren Grammatiker darüber bemerken sinnig mit den sorgsam benutzten Notizen der älteren. — Ein Gleiches läfst sich von der darauf folgenden Abhandlung über den Accent, namentlich im Französischen, rühmen, mit welcher der erste Band der neuen Bearbeitung schliefst.

In gleich eingehender Weise den zweiten Band des ausgezeichneten Werkes zu besprechen, und die Bereicherungen und Verbesserungen nachzuweisen, welche Flexions- und Wortbil-

dungslehre in der neuen Bearbeitung erfahren haben, mufs einem folgenden Artikel überlassen bleiben.

Bonn, Februar 1859. N. Delius.

Ein altprovenzalisches Prosadenkmal, herausg. von *C. Hofmann.*

In den gelehrten Anzeigen der königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften vom 24. Juli v. J. theilt Prof. Conr. Hofmann als eins der Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Reise nach Frankreich und England ein bis dahin unbekannt gebliebenes provenzalisches Prosadenkmal des Brittischen Museums mit, Schrift aus dem Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhundert, von einer zweiten Hand durchgängig accentuirt und an einigen Stellen corrigirt. Es enthält eine wortgetreue Uebersetzung der Predigt Christi bei der Fufswaschung (Joh. Cap. 13—17), der Sinn ist daher überall ohne Schwierigkeit. Solche der Troubadourspoesie vorausgehende oder mit ihren Anfängen zusammentreffende Sprachübungen sind selbst für die Geschichte dieser Poesie nicht ohne Bedeutung, da sie uns das Verdienst erkennen lassen, welches die Dichter um die grammatische Ausbildung und Feststellung ihrer Mundart sich erwarben. Sehen wir von ihnen zurück, so wird uns allerdings auch Poesie geboten, das Boethiuslied, die Passion, Leodegar, die geistlichen Stücke der Handschrift von Limoges, das Alexanderfragment; allein nur das erste dieser Denkmäler läfst sich ein eigentlich provenzalisches nennen, die andern alle neigen sich mehr oder weniger zur französischen Sprachform, müssen also wohl an der beiderseitigen Sprachgrenze entstanden sein. Das ist ein Vorzug des gegenwärtigen ziemlich umfangreichen Prosadenkmals, dafs es im Ganzen rein provenzalisch ist und sich überdies einer so gleichmäfsigen Schreibung bedient, wie man sie nur irgend erwarten kann. Es erinnert in seinen Formen häufig an das Boethiuslied und ebenso häufig an die Handschrift von Limoges, die dem XI. Jahrh. angehören soll. Wie jenes diphthongirt es weder *e* noch *o* (*deus*, *posc*) und schreibt gleicherweise *son* und *sun*; wie beide setzt es niemals *z* für lat. *d*, indem es z. B. mit Boethius *auvir* (*audire*) schreibt; wie beide spricht es *eu* für *el* (B. nicht überall); wie beide kennt es in der 3. Plur. nur die Endung *en*, d. h. weder *an* noch *on* (*esgardaven*, *dizien*, *sien*, *garderen*, *agren*); wie die Handschrift von Limoges enthält es sich des indifferenten *n*. Alterthümliche Züge orthographischer Art sind etwa die fol-

genden. *Ae* für *ai* in *paer* (*paire*), *maer* (*maire*, lat. *major*) begegnet nur in den ältesten Denkmälern: so *aezo* und *maent* im Lied auf Eulalia; dem entspricht altport. *ae* = neuport. *ai*. *G* für *c* im Auslaut, wie in *conog* (zweimal), vergl. im Boeth. *ag*, *volg*. *amig*, in der Passion *ag*, *jag* cet., in späteren Handschriften sehr selten, aber in Eigennamen lateinischer Urkunden noch lange fortdauernd. *Lli* oder *ll* statt des weder hier noch in den übrigen ältesten Sprachproben vorfindlichen *lh* oder *ill*, z. B. *molliat*, *acoselliadre*, *aparellar*, *tollas*, vergl. in einer Urkunde des X. Jahrh. Choix II, 41 *batalia*, *batailia*, im Boeth. *nuallos*, in der Passion *aurelia*; in späteren Handschriften mit geringen Ausnahmen (besonders Beda) unüblich, wenn nicht das Latein dazu verführte, wie in *mollier* (*mulier*), *filia*. Aehnlich verhält sich *ni* (*permánia*, *esseniar*) für *nh*, *gn*. *Tz* kennt unsere Handschrift ebenso wenig wie die von Limoges, Boethius, die Passion und das Alexanderfragment, es schreibt *peiz*, *sabez*, *apellaz*. Damit treffen alle Urkunden des X. und XI. Jahrh. zusammen, wenigstens scheint *tz* erst gegen d. J. 1100 aufzukommen. Die späteren Handschriften setzen allgemein *tz*, einige wenige als Variante auch *z*, keine meines Wissens ausschliefslich *z*. Das Pron. *chi* kommt hier nur in dieser Schreibung vor, sowohl *chi* wie *qui* haben die eben genannten ältesten Denkmäler.

Aus der Grammatik ist vorerst der Plural des Possessivs, *toi*, hervorzuheben, wofür das unorganische *tei* noch nicht vorkommt, in der Passion gleichfalls *toi*; dem entspricht *soi* Boeth. und Pass., dafür hat unser Denkmal *si* (*si disciple* S. 83, Z. 37) kein Schreibfehler, denn es steht auch Boeth. v. 186, eine aus dem Altfranz. hinlänglich bekannte Form. Wir sahen so eben, dafs das spätere *tz* durch *z* ausgedrückt wird; aber sehr oft steht *t* dafür, so in *vertat*(*z*), *tot*(*z*), *espirith*(*z*), *dizet*(*z*), *fazat*(*z*). Hier also, bei auslautendem *t* wird die Declinationsregel verletzt, die sonst in diesem Denkmal auf das strengste durchgeführt erscheint. Da *t* nimmer wie *z* ausgesprochen werden konnte, so mufs man es als eine mundartliche Einmischung auffassen. Die Handschrift von Limoges kennt nur dieses *t* und schliefst *z* wie *tz* völlig aus: *mort*(*z*), *crot*(*z*), *batut*(*z*), *seret*(*z*) u. s. f.: in ihrer Mundart also ist es recht eigentlich zu Hause. Die Passion verwahrlost nicht selten das flexivische *s* oder *z*: es geschieht meist in den Endungen auf *t*, und auch hierin möchte eine mundartliche Scheu vor dem Auslaute *z* zu suchen sein. Ferner, Boethius hat nur einen Fall verletzter Declinationsregel, *mort* für *mortz* oder *morz*, also auch hier bei vorhergehendem *t*. Im G. v. Roussillon trifft man dasselbe *t* nicht unhäufig, und es fragt sich, ob man es corrigiren soll. Ebenso in S. Enimia. Bei den Lyrikern sind einige durch den Reim gesicherte Fälle nicht zu läugnen. Bern. v. Ventadour wenigstens sagt in einem nicht allen Handschriften bekannten Geleite Choix III, 90 *amat* (Imper.): *viat*. Bekanntlich stiefs die waldensische Mundart beide Buchstaben *t* und *z* im Auslaute ab, und selbst im Provenzalischen schwanden

sie in der 2. Pers. Plur., wenn *us* = *vos* sich anhing (*entende-us*): so wenig gesichert war dieser Laut. Wird nun *tz* in unserm Denkmal in *t* geschwächt, so sehen wir es in einem andern Falle in der kräftigen Form *sz* auftreten, da nämlich, wo es aus lat. *-stis* entstand, wie in *esz* (*estis*), *aurisz* (*audistis*), *quesisz* (*quaesiistis*), *elesquesz* (*elexistis*), *creesz* (*credidistis*) statt der üblichen *etz*, *auzitz* u. s. w., also eine wichtige Form des Perfects, die hier ausschliefsende Geltung hat, denn das widersprechende *amaz* (im Orig. *amavistis*) 83, 35 mufs *amatis* bedeuten, da für das Perfect doch wohl *amez* zu erwarten war. Diese Form hat also ihren guten etymologischen Boden und wiederholt sich in dem Adjectiv *jusz* (*justus*). Bekanntlich setzen andere Denkmäler der herrschenden Endung *tz* in diesem Tempus eine Form *st* entgegen (*aguest*, *romazest*), die aber mit dem Singular zusammentrifft.

Auf einen andern noch eigenthümlicheren Zug hat der Herausgeber bereits hingewiesen. Es ist die durchgeführte gewöhnlich accentuirte Flexionsendung *ii* (oder *ij*) der 1. Sing. des Perfects, gegenüber dem gemeinprovenzalischen einfachen *i*: *auvii*, *eissii*, wie ital. *udii*, *uscii*, und so in der starken Conj. *fezii*, *dissii*, *venguii* u. s. f. Andere Doppelvocale, wie in späteren Sprachurkunden, kommen hier nicht in Anwendung. Was ist von diesem doppelten *i* zu halten? Sollte es wirklich wie zwei *i*, das erste betont, ausgesprochen werden? Dafs es nicht bedeutungslos dasteht, beweist schon der Umstand, dafs die oben erwähnte zweite Hand das zweite *i* überall zusetzt, wo die erste es ausgelassen, welches etwa viermal geschieht. Für eine grammatische Künstelei (in Beziehung nämlich auf lat. *ivi*) ist es schwerlich zu halten, denn von solchen Künsteleien ist unser Denkmal frei. Dieselbe Doppelung bemerkt man auch im Präs. *dii* (*dicit*) 75, 33; 8, 9, gemeinprov. *di*, *ditz*; und für dieses *dii* findet sich ein Zeugnifs aufserhalb unseres Denkmals, in dem mit ihm am meisten sprach- oder formverwandten MS. von Limoges, welches den zehnsilbigen Vers hat *e resors es, l'escriptura o dii*, *dii* aber reimt auf *aici*, ist mithin einsilbig. Darf man nun von diesem dreimal und nie in anderer Form vorkommenden *dii* einen Schlufs ziehen auf die in Rede stehende Perfectflexion, so mufs diese gleichfalls einsilbig gewesen sein, womit sie allerdings an grammatischer Bedeutung verliert; doch dürfte es als ein möglicher Fall angenommen werden, dafs sich in dieser Schreibung eine damals nicht mehr streng beobachtete (daher von der ersten Hand oft nicht bezeichnete) Aussprache erhalten habe, worin *ii* dem *éi* der 2. Conjug., das Praes. *dii* dem Praes. *fái* analog wäre, in allen Fällen das tonlose *i* wie deutsches *j*, oder *ii* wie neugriech. *υ* lautete. Anderer Art ist dasjenige *ii*, welches nur inlautend in *diissii* (*dixi*), *diis* (*dixit*) und *diith* (*dictum*) vorkommt: *is*, *iss* ist hier = lat. *x* (*cs*), *ith* = *ct*; für ersteres haben andere Handschriften *dieys* u. s. w. — Was die Conjugation ferner betrifft, so fällt in der 3. Plur des starken Perfects das flexi-

vische *r* jedesmal aus (*aguen*, *conoguen*, *receuben* für *agren* cet.); wie die sigmatische Form sich darstellte, ob sie den Ton auf dem Stammvokal festhielt (nach meiner Ansicht das ursprünglichere Verhältnifs) oder auf die Flexion fortschob, ob also *presen* wie *aguen* oder ob *preseren* (die thatsächlich vorwiegende Form) galt, dafür fehlen die Beispiele. Das Imperfect Conj. flectirt hier bereits, wenn auch nicht durchgreifend, mit *a*, so 3. Sing. *jaguessa*, 2. Plur. *aguessaz*, *amassaz*, eine namentlich aus toulousanischen Urkunden bekannte Sitte. — Einzig in ihrer Art ist die oft gebrauchte Form der 2. Sing. des Perfects von *donar*, *donist*, neben dem regelmäfsigen *donest;* ihr Grund ist mir unbekannt.

Die bisher entdeckten altromanischen Sprachdenkmäler haben uns fast sämmtlich neue Wörter mitgebracht; auch hier wird man welche erwarten. *Enquar* (*enqueth* = *coepit*), von Rochegude, nicht von Raynouard angeführt, bisher nur aus dem G. v. Roussillon bekannt, ist, wenn es in der That von *inchoare* stammt (wie ich mit Hofmann glaube), eins der wenig zahlreichen lateinischen Wörter, die in dem nördlichen Theile des romanischen Gebietes, nicht in Italien fortlebten. Dasselbe gilt von *dozer* = *docere*, zu dem nun auch das Part. *dozens* Boeth. 155 gerechnet werden mufs; das Verbum ging früh in *ducere* auf, das Part. *dotas* (:*totas*) Geistl. Lied. 31, 16 erinnert noch stark an ersteres. Die Form *jau* (*gallus*) liefs sich zwar schon aus *jal* Pass. de J. C. 49 folgern; der Beleg aber kommt erwünscht, da er uns eine Stelle bei Guill. v. Poitiers *nom pretz un jau* erklärt, worin der Hahn dem Dichter denselben Dienst thut, wie dem des G. v. Roussillon die Nachtigall oder die Goldammer, die er zur Verstärkung der Negation gebraucht. Bartsch (Lesebuch) übersetzt *jau* mit jota, fügt aber keinen Beweis bei. Auch *gal* (platter Stein? bei Honnorat *gau* Oblate) könnte erwogen werden, aber eine urkundliche Form *jau* fehlt. — Bemerkenswerthe Partikeln sind *chaz* = franz. *chez*; *enguera* für *enquera*, auch in der Handschrift von Limoges (*engera*); *manema* (*continuo*), das gleichbedeutende altspan. *manamano*; *trecia que* (*antequam*, *usque modo*). — Die vorkommenden Schreibfehler sind bei der Klarheit des Inhaltes leicht zu berichtigen: so steht 85, 20 *uisz* für *iusz* (lat. *juste*); 75, 5 ist wohl *janome* für *lanomé* zu lesen.

Fr. Diez.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Grünstr. 18.

Jahresberichte.

I.

Uebersicht der Entwicklung der *italienischen Nationalliteratur* im Jahre 1858.

Steht die italienische Nationalliteratur der letzten zehn Jahre, sowohl an Gehalt als an Masse, der Literatur der vorhergegangenen Dezennien aus leicht zu errathenden Ursachen im Allgemeinen auch entschieden nach, so dürfte die den nämlichen Ursachen entsprungene Förderung einzelner Gattungen derselben, wenn auch mehr der Aussichten für die Zukunft als der bereits gelieferten Erzeugnisse wegen, jenen Abgang zum grofsen Theile vergüten. Dieses gilt vorzüglich in Bezug auf das Theater und die nationalen Productionen auf demselben, welche in jüngster Zeit und ganz besonders im abgelaufenen Jahre die Ungunst des Volkes zu beschwören und allmälig dessen volles Interesse für sich zu gewinnen vermochten, so dafs diejenige Aufmerksamkeit, die früher nur an eine gute Oper oder in geringerem Grade an das französische Schauspiel gewendet wurde, nunmehr auch einer mittelmäfsigen nationalen Komödie auf halbem Wege entgegenkommt.

Neben diesem steigenden Interesse des Publikums für italienische Theaterstücke wirkten fördernd oder anregend die philodramatischen Gesellschaften zu Rom, Florenz, Mailand, Padua, die Accademia Pontoniana zu Neapel und die piemontesische Regierung, theils durch Preisausschreibungen, theils durch Errichtung von Theaterschulen. Man untersuchte in den literarischen Zeitschriften die Mängel des jetzigen Theaters und besprach die Mittel denselben abzuhelfen. Als ein solches wurde vom Abgeordneten Brofferio in Turin die Unterstützung einer vom Staate privilegirten Schauspielertruppe angesehen, welche in Piemont bereits seit 1820 mit der Verbindlichkeit, eine Anzahl neuer italienischer Stücke aufzuführen, bestand, im Jahre 1852 aber vom Parlamente aufgehoben wurde. Der Staatsminister Graf Cavour ging auch bereitwillig auf das Verlan-

gen ein, und schlug (am 26. Juni) der Kammer vor, 50,000 Lire jährlich dem verfallenden Nationaltheater auszusetzen; allein der parlamentarische Ausschufs, der über den Gesetzesvorschlag zu berichten hatte, erklärte sich gegen jede Unterstützung des Theaters von Seiten des Staates als eine verderbliche oder fruchtlose, auch sei gegenwärtig das Theater durchaus nicht im Verfalle begriffen, und es müsse jede Reform jenes volksthümlichen Literaturzweiges einzig und allein vom Volke ausgehen und durch die Volksgunst getragen werden. Sodann tauchten eine Menge Projekte zur Hebung der Dramatik auf; zwei derselben dürften von praktischem Werthe sein. Guglielmo Stefani, Redacteur des Wochenblattes *Il Mondo Letterario*, das vom Januar 1858 bis Ende März 1859 in Turin erschien, bemühte sich eine Società del teatro drammatico italiano zu Stande zu bringen, welche eine Muster-Schauspielertruppe — mit der Verpflichtung jährlich je 100 Vorstellungen in Turin und Mailand, die übrigen in Genua, Venedig, Triest u. a. Städten zu geben —, dann eine Theaterschule und eine Zeitschrift nach Art der Hamburgischen Dramaturgie gründen, und nebstdem die materiellen Interessen der dramatischen Schriftsteller mittelst einer dazu einzusetzenden Agenzie wahrnehmen und schützen sollte. Luigi Bellotti-Bon, Schauspieler und Verfasser verschiedener Possen (I gelosi fortunati, Il mentitor veridico, Il paletot, I guanti gialli), gewann den reichen und freigebigen Triester Kaufmann Ritter v. Revoltella für sein Projekt einer Drammatica Compagnia Triestina, welche aus den besten Künstlern Italiens bestehend die eine Hälfte des Jahres in Triest, die andere Hälfte in anderen italienischen Städten aufzutreten hätte; eine Theaterschule wird damit in Verbindung stehen, und die Schriftsteller, die ihre neuen Stücke der Triester Bühne abtreten würden, sollen nicht nur anständig honorirt werden, sondern auch Anspruch auf den jährlichen Preis von 400 Fl. gewinnen, bestimmt für das neue Schauspiel, welches in Triest des relativ besten Erfolges sich erfreut haben wird. Als Schauspieldichter für diese Unternehmung sagte bereits seine thätige Mitwirkung L. Fortis zu, des-

sen dramatische Arbeiten *Fede e Lavoro*, *Cuore ed Arte* u. a. grofses Glück auf den Bühnen gehabt, und dem jetzt die Gesellschaft 1200 Fl. für ein zu schreibendes Stück angewiesen hat. Diesem allgemeinen Interesse für das Nationaltheater verdanken drei neue Zeitschriften, die sich ausschliefslich der Dramatik widmen wollen, ihre Entstehung: *Il Filodrammatico* in Rom, *Il Teatro Italiano* in Turin, *Carlo Goldoni* in Florenz. In dieser letzteren (No. 4) verspricht der rühmlich bekannte Literarhistoriker Paolo Emiliano-Giudici eine *Storia del Teatro in Italia*, welche in Mailand gedruckt und in Turin in 3 Bänden erscheinen soll, wovon der erste schon niedergeschrieben ist.

Unter den hundert neuen Schauspielen, die im Laufe des Jahres 1858 auf die Bühne gebracht wurden und wovon der gröfsere Theil in den verschiedenen dramatischen Blumenlesen, wie den Attualità teatrali von Neapel, Romei's Nuovo Repertorio von Florenz, Battezzatti's Palestra Drammatica und Sanvito's Florilegio Drammatico von Mailand, ein anderer Theil in Zeitschriften und besonderen Drucken erschien, ist nach A. Montignani's, eines Dramaturgen, strengem Urtheil[1]) freilich keines, das im Verfasser ein ernstes Studium des menschlichen Herzens und eine genaue Kenntnifs der Welt, in der wir leben, oder der Sitten und Gebräuche der Völker, die auf die Bretter gebracht wurden, erkennen liefse. — Nach dem Mailänder Crepuscolo[2]), einer sehr guten Autorität, läfst der Modenese Paolo Ferrari alle seine Nebenbuhler weit hinter sich zurück. Verfasser des sehr beliebten Lustspiels *Goldoni e le sue 16 commedie nuove*, welchem 1854 der Preis des Florentiner dramatischen Gymnasiums zuerkannt wurde, hat er durch das Stück *La Satira e Parini*[3]) im verflossenen Jahre den ersten der drei Turiner Preise errungen. Es wurde schon 1857 in Turin auf dem Theater Alfieri gegeben, machte aber erst im folgenden Jahre durch ganz

[1]) In der Turiner *Rivista Contemporanea* 1859, p. 287.

[2]) 1858, p. 439 ff.

[3]) Opere drammatiche di Paolo Ferrari. Dispensa I contenente: La Satira e Parini. Commedia in quattro atti. Milano, Libreria Sanvito 1858.

Italien die Runde. Der Crepuscolo stellt mit Recht an der historischen Komödie aus, dafs sie nur generelle Charaktere und Lebenslagen schildern kann, die nicht geeignet sind uns die Fehler unserer Gesellschaft wie in einem Spiegel sehen zu lassen; er vermifst in dem Stücke insbesondere alle Darstellung des Gemüthes, namentlich der weiblichen Charaktere, und hält das gelieferte Bild des Parini und der Stadt Mailand im 18. Jahrhundert für unwahr, unvollständig und einseitig, indem Parini nicht blofs Satiriker, die Adeligen zwar verweichlicht, aber weder blasirt noch plump, die Gebildeten durchaus nicht ignorant oder läppisch waren; auch habe der Verfasser mit Unrecht die Pasquille vorgeführt, um Parini's Satire in ein besseres Licht zu setzen, der sich übrigens durch anonyme Briefe vertheidigt; Parini sei nicht Mitarbeiter an Verri's *Caffè* gewesen, nicht wohlhabend genug, um sich Kammerdiener halten zu können, wohl aber manierlich genug, um nicht einen Dichter mit einem Buch auf den Kopf zu schlagen, was einer idealisirten Gröfse auf dem Theater noch weniger anstehe als einem gebildeten Manne im gewöhnlichen Leben. Darauf entgegnet der Verfasser im Vorwort zu dem gedruckten Stücke, er habe kein spezielles Bild der Stadt Mailand allein und keinen vollständigen Typus des Parini liefern, sondern nur generisch die italienische Gesellschaft im 18. Jahrhundert in Berührung mit dem jungen Parini vorführen wollen. Gelobt wird vom Kritiker des Crepuscolo die grofse Bühnenkenntnifs, die Kunst des Dialoges, der gewandte Stil in Alexandrinern und die lebendige, ziemlich correcte Sprache. Das Stück fand Nachahmung in des Neapolitaners Tito Laviano *Il Giorno di Parini* und im Drama *I Letterati* der Herren Fambri und Salmini[1]) aus Venedig. Trotz seiner Unvollkommenheiten gefiel Ferrari's Stück den Mailändern nach 7 Vorstellungen so sehr, dafs sie für den Verfasser 2000 Francs zusammenschossen, damit er ihnen ein neues schreibe. Einen ähn-

---

[1]) I Letterati. Dramma in 5 atti e prologo dei signori Paolo Fambri e Vittorio Salmini. Gedruckt im Mondo Letterario, 1859, p. 2 ff.

lichen Auftrag erhielt er von der römischen philodramatischen Akademie, die den Herzog Grazioli und den Fürsten Chigi zu Präsidenten hat. Er entledigte sich der Verpflichtung gegen Mailand schon im Herbste des Jahres durch sein Lustspiel *Prosa*, womit er dem Wunsche der Kritik, dafs er die historische Komödie verlassen möge, gerecht wurde, nachdem er im *Goldoni*, im *Parini* und in der *Poltrona storica*, wo er eine Begebenheit aus Alfieri's Jugend behandelt, dreimal bei den Koriphäen der Literatur des vorigen Jahrhunderts verweilt hatte. Es ward am 30. September im Teatro Re zu Mailand von der Truppe Domeniconi aufgeführt, und sowohl daselbst als später auch in Rom, Florenz, Triest, Turin, Padua u. a. Städten mit vielem Beifall aufgenommen. Ein wohlhabender Familienvater, das ist die Fabel des Stücks, langweilt sich an seinem Familienglücke, das ihm zu prosaisch vorkommt, sucht aufser der Familie seine Grillen zu befriedigen und zwingt dadurch seine Frau sich von ihm zu scheiden; in loser Gesellschaft bringt er hierauf seine Habe durch, und wird durch die Grofsmuth seiner von ihm geschiedenen Gattin aus den Händen der Gläubiger und aus der Verzweiflung gerettet. Eine weitläufige Kritik darüber lieferte L. Fortis im Mailänder *Panorama*. Das Stück hat sehr ansprechende und mit feinem Takte ausgeführte Scenen; der Plan ist jedoch schlecht angelegt, die Charaktere und Situationen unwahr, die Lösung unbefriedigend, weil man nicht einsieht, wie dasselbe Mittel, das im vierten Akte nichts fruchtet, im fünften wiederholt, Alles zum Besten wenden könne.

Den zweiten Turiner Preis erhielt *La cameriera astuta*, commedia in 5 atti di Riccardo Castelvecchio [1]), eine Nachbildung des ähnlichen Goldoni'schen Lustspiels. Derselbe Verfasser feierte einen zum Theil unverdienten Triumph mit seiner Parodie *La Donna Romantica* [2]), worin eine

---

[1]) Pseudonym des Grafen Leopoldo Pullè, Direktor des Mailänder philodramatischen Instituts *Gabinetto Ronchi*. Das Lustspiel steht in der Palestra No. 20.

[2]) La Donna Romantica. Commedia-Parodia in cinque atti in versi martelliani. In der Palestra No. 15. 16.

junge Gattin, die einen alten Mann hat, für Sentimentalism und Emancipation der Frauen in ihrer Weise schwärmt; ein junger Doctor curirt sie dadurch, daſs er sich ihr zur Ausführung der dümmsten Einfälle beigesellt, zuletzt mit ihr eine Flucht verabredet, in der er sich vom Ehemann überraschen läſst, um hierauf die Frau zu überreden Gift zu nehmen, wofür er ihr aber nur Zuckerwasser reicht, um sie dann mit ihrer unromantischen Furcht vor dem Tode zu beschämen. Das Stück wurde zuerst am 28. Januar im Teatro Re in Mailand von der Schauspielertruppe Ernesto Rossi und dann auf den meisten Bühnen, überall unter stürmischem Beifall, unzählige Male aufgeführt. Dagegen protestirte der Crepuscolo: die Parodie sei kein Lustspiel, denn ihr Wesen sei die Uebertreibung und mithin die Unwahrheit; auch müſsten in der Parodie (und wohl auch im phantastischen Lustspiel) *alle* Figuren aus der Wahrheit heraustreten, hier sei nur die junge Frau in unsinniger Weise überspannt; den Sieg trage davon ein blöder Ehemann, unterstützt von einem Arzte, der alle Gesetze des Anstandes und der Vernunft verletzt; der Endzweck sei, das Publikum vor den Folgen schlechter Lectüre zu warnen; allein die dargestellten Folgen seien eben parodiert und daher unwahr, der Fehler überspannter Lectüre auch gar nicht vorhanden; es walte ein groſser Unterschied ob zwischen dem, der die lächerliche Seite einer Sache aufdecke, und dem, der die Sache parodiere; mit jenem lacht man über den Fehler und bessert sich dabei, mit diesem lacht man über den Scherz; auch müsse jeder Scherz kurz sein. Ein anderes Blatt erklärte das Stück für eine „gefällige Dummheit"; die Rivista Enganea (1858, p. 117) bemerkte, das sei kaum ein Stoff zu einer *Posse.* Und in der That scheint das Komische desselben einer ziemlich alten einaktigen Posse *Il Trovatore* abgesehen, und diese mit einigen Zuthaten und Verwandlungen des Breiteren umgearbeitet worden zu sein. Nicht absprechen kann man jedoch der Arbeit einen sehr munteren Dialog, einen flieſsenden Vers und eine verständige und kunstvolle Anordnung der Scenen. Durch den Erfolg und die Aufmunte-

rung Seitens solcher Kritiker, die den Grundsatz aufstellten: chi fa ridere ha ragione, liefs sich der Verfasser verleiten, dieselbe Frau in einer zweiten fünfaktigen Komödie[1]) dem Pietismus verfallen zu zeigen, und sie durch Entlarvung des sie hintergehenden Tartüffe nochmals zu curiren, wo denn der blöde Ehemann gegen die Kritiker loszieht, welche die erste Cur nicht gut geheifsen hatten. Das Stück konnte am 1. Mai in Venedig nicht zu Ende gespielt werden, so arg verletzt ist darin die Einheit der Handlung; gefiel aber nach Weglassung des ganzen vierten Aktes in Triest und Mailand nicht wenig. Ein drittes fünfaktiges Lustspiel ebenfalls in Martelliani, *Ugo Foscolo* betitelt, sah der Autor gänzlich durchfallen.

Der friaulische Lyriker Teobaldi Ciconi trat in der Fastenzeit zu Udine mit einer Erstlingsarbeit auf, die, bevor das Jahr zu Ende ging, von 16 Schauspielertruppen in den bedeutendsten Städten an 40 Mal aufgeführt wurde. Sein vieraktiges Lustspiel *Le pecorelle smarrite*[2]) behandelt einen Stoff, der schon mehrmals zu Komödien verarbeitet wurde: in der Fiera von Alberto Nota, in Ventignano's Straniomania, in den Scimmie des Advokaten Gherardi Del Testa. Ein bürgerlicher Ehemann verliebt sich in die Spitzen einer vornehmen Dame und wird von dem herbeigeeilten Schwiegervater zu seiner Pflicht zurückgeführt. Herr Ciconi hat Ursache mit dem Publikum und wohl auch mit den Recensenten, namentlich dem Crepuscolo (1858, p. 429), der Rivista Contemporanea (1859, p. 288), dem Carlo Goldoni (No. 7) zufrieden zu sein; dafs er auch die scharfen Urtheile anderer Kritiker, wie das von Bersezio (Gazzetta Piemontese No. 195), gelehrig anzunehmen geneigt ist, zeigt die zweite Ausgabe seiner Arbeit, worin er die Scene von Turin nach Venedig verlegt hat, um einige Personen minder unwahr erscheinen zu lassen, wodurch freilich wieder andere, wie der Marquis Dal Monte, nur noch mehr an localer Färbung einbüfsten.

[1]) La Donna Bigotta. In der Palestra No. 13. 14.

[2]) Gedruckt zuerst im Florilegio No. 368. 369, dann in zweiter Ausgabe in Udine bei Trombetti-Murero, 1858.

Mehr oder weniger günstiger Aufnahme erfreuten sich außerdem: *Cuor di Marinaio* des fruchtbaren Dramatikers David Chiossone aus Genua, welches den dritten Turiner Preis erhielt und an Goldoni's Burbero benefico erinnert; *Gente Nuova* von D. F. Botto ebenfalls aus Genua, dessen Lustspiel Ingegno e Speculazione das Jahr vorher die Ehre eines Turiner Preises hatte; *La Vocazione* vom Brescianer G. Guerzoni, worin Pegasus im Joche durch eine Million aus Amerika seinem Berufe wiedergewonnen wird. Verdienstliche Arbeiten in Bezug auf die Form lieferten: der Novellist und Uebersetzer Shakespeare's, Giulio Carcano in seiner Tragödie *Valentina Visconti*, die jedoch mehr für die Lectüre als für die Bühne sich eignet (Crepuscolo, 1858, p. 160) und wovon ein Fragment im Mondo Letterario (p. 130 ff.) erschien; Carlo Belgiojoso in seinem Drama *Cicco Simonetta*[1]) aus den Zeiten des Mailänder Herzogs Lodovico il Moro, mit einer dankenswerthen historischen Abhandlung über jene Zeiten; Giovanni Sabbatini aus Modena, gegenwärtig Theatercensor in Turin, in der Verarbeitung seiner Novelle Diomira zur ländlichen Komödie *Il Contado*[2]); der Mantuaner Paolo Giacometti in seinem lyrischen Trauerspiel *Giuditta*, welches in der Revue des races latines ins Französische übersetzt und in Paris überhaupt günstiger beurtheilt wurde als in Italien[3]).

Florenz besitzt in Giambattista Niccolini den namhaftesten Tragiker und in Tommaso Gherardi Del Testa einen der beliebtesten Komiker der Halbinsel. Ersterer trat aus seiner zehnjährigen Zurückgezogenheit mit dem Buchdrama *Mario e i Cimbri*[4]) wieder hervor, welches ungeachtet des zeitgemäßen Stoffes sich wegen der ärmlichen Handlung auf den Brettern nicht erhalten wird, zumal der Verfasser dessen Aufführung nur dem Schauspieler Tom-

---

[1]) Cicco Simonetta, dramma con prefazione storica di Carlo Belgiojoso. Milano, Tip. Bernardoni, 1858.

[2]) Gedruckt im Mondo Letterario p. 242 ff.

[3]) S. Mondo Letterario 1858, p. 252. 253, und Annotatore Friulano No. 46. Der letztere Recensent ist F. Dall' Ongaro.

[4]) Gedruckt bei Felice Le Monnier, Florenz 1858.

maso Salvini erlaubt hat. — Gherardi liefs in 20 Heften seine sämmtlichen dramatischen Werke erscheinen[1]). Wünschenswerth wäre in seinen Arbeiten eine gröfsere Mannigfaltigkeit der Charaktere, eine besser angelegte Intrigue, die nicht ausschliefslich auf Mifsverständnissen beruhte, und eine weniger abgedroschene Fabel, die nicht immer auf eine leichtfertig eingegangene Ehe und obligate Ehescheidung hinausliefe. Das Herz findet bei ihm wenig Befriedigung; er schildert gut und angenehm, bessert aber schlecht; darum ist er glücklicher in der leichten Posse, als in dem ernsten Lustspiele. So beurtheilen ihn übereinstimmend die gediegene Rivista di Firenze (1858, p. 44—51) und der Crepuscolo (p. 24), welcher ihn mit vollem Recht in Bezug auf den meisterhaften Dialog und die Wahrheit der Charakterzeichnung über alle seine Fachgenossen setzt.

Im Teatro Fiorentino kann sich Neapel einer sehr guten von der Regierung unterstützten ständigen Bühne rühmen, deren Schauspielerinnen Sadowski und Sivori sowie die Herren Romagnoli, Taddei, Vestri zu den besten Kräften der Halbinsel gehören. Auch ist das dramaturgische Schriftstellerthum daselbst ziemlich reichlich vertreten. In die Fufstapfen Giuseppe Campagna's und des Herzogs von Ventignano tritt mit gutem Erfolge Tommaso Arabia, nur dafs er im Versbau die Alfieri'sche Härte ablegte und in der Anlage seiner Schauspiele Schillers Manier mit Glück nachahmt. Seine *Saffo* erweckte 1856 die dramatische Literatur in Neapel zu neuem Leben; im verflossenen Jahre bezeichnete er sie mit einer neuen Tragödie *Piccarda Donati.* — Domenico Bolognese, Verfasser vieler schlechter Melodramen, feierte mit seiner tragischen Action *Noema figlia di Caino* in Neapel einen Triumph, fiel aber damit in Turin durch, obgleich die Ristori die Hauptrolle spielte. — Domenico Lopez, dessen sämmtliche Schauspiele soeben bei Ghio in Neapel erscheinen, erntete ebenfalls mit seinem *Pietro Micca* daselbst aufserordentlichen Beifall.

---

[1]) Teatro comico dell' avvocato Tommaso Gherardi Del Testa, Firenze, Barbera Bianchi e Comp. 1857—58.

In Betreff dankenswerther *Uebersetzungen* hat Andrea Maffei die verbesserte Ausgabe[1]) von Schillers Theater mit den meisterhaften Arbeiten, Don Carlos, Die Jungfrau von Orleans und Wallensteins Tod begonnen; Jacopo Cabianca, Verfasser von 3 Buchdramen, übertrug in würdiger Form den Fechter von Ravenna[2]); der bekannte Trevisaner Dichter Francesco Dall' Ongaro, der in Paris im Salon Beethoven über italienische Kunst und Literatur und das Jahr vorher in Brüssel über die göttliche Komödie mit so grofsem Beifall las, gab Racine's Phèdre mit seltener Treue und Eleganz wieder[3]); Filippo Chiarella lieferte eine neue Uebersetzung von Voltaire's Zaïre[4]), die sehr gelobt wurde[5]); bei Le Monnier in Florenz erschien zugleich mit dem ersten, vor vielen Jahren von Giovita Scalvini übersetzten, nunmehr auch der zweite Theil von Göthe's Faust, doch, wie die Rivista Contemporanea (XI, 636) bemerkt, nicht auf Grundlage des Originals, sondern der französischen Uebertragung von H. Blaze; endlich gibt die Turiner Unione Tipografica-Editrice eine Auswahl aus dem spanischen Theater heraus, wovon bis jetzt 5 Bände erschienen sind[6]).

Indem wir auf die *erzählende Poesie,* und zunächst auf die *Prosadichtung* übergehen, ist es billig mit dem fruchtbarsten Erzähler anzufangen, dem Verfasser der Battaglia di Benevento und des Assedio di Firenze. In der Turiner Rivista (XII, 65 ff.) veröffentlichte Guerrazzi *La Storia di un Moscone,* welche neben der fratzenhaften Schilderung der Volksrache eine wunderliebliche Idylle zweier Verlobten enthält. Der Autor besteigt, wie er erzählt, auf der Insel Corsica ein Rofs und jagt seinem Gedanken nach, welcher

---

[1]) Sie erscheint in 5 Bänden in Turin bei der Unione Tipografica Editrice.

[2]) Im Mondo Letterario p. 162 ff.

[3]) Fedra, tragedia di Racine, tradotta in versi italiani da Francesco Dall' Ongaro. Parigi 1858. Michel Lévy frères.

[4]) Zaira, tragedia del signor di Voltaire, traduzione di Filippo Chiarella, con aggiunta di poesie originali del traduttore. Chiavari 1858.

[5]) Mondo Letterario p. 387, Gazzetta Piemontese p. 249.

[6]) Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Versione italiana di Giovanni La Cecilia con discorsi preliminari di Angelo Brofferio, Stefano Arago e Leandro Moratin. 1857.

des Willens Hemmschuhen entschlüpft nach Belieben auf den Gefilden der Phantasie umherirrt; er ereilt ihn aber, spannt ihn vor den Karren des Nachsinnens, und treibt ihn auf der Bahn des alltäglichen Lebens vor sich her. Da gesellt sich zu ihm ein Mann von furchtbarem Aussehen, welcher seine Mutter umbringen will, die Zahnweh im Herzen hat; der Sohn ist durch ihre unvorsichtigen Worte verleitet worden den Onkel, der ihr das väterliche Erbe vorenthielt, zu ermorden. Im Dorfe Soveria angelangt, wird der Autor von einer Meute schreiender Kinder überfallen, die ihm mit Flederwischen und Besen den Hut antreiben. Die Schläge gelten einer grofsen Fliege, die sich auf seinem Hute niedergelassen hat. Auch der Todschläger vergifst darüber seiner Furcht vor den Gendarmen, geräth in grofse Wuth und schlägt nach dem Unthiere; allein es gelingt nur dem besonnenen Dichter, ihr den Garaus zu machen, wahrscheinlich weil er von Domitian und der Gens Flavia abstamme. Der arme Sünder erfährt, seine Mutter sei gestorben; da will er sie aus aus dem Grabe scharren, um sich ihre Vergebung zu erbitten. Der Pfarrer der Ortschaft, welcher Augenbrauen im Spitzbogenstil und ein so langes Kinn hat, dafs der Mund einem offenen Fenster in einem zweiten Stocke gleichsieht, möchte ihn davon abhalten; er strengt sich aber vergebens an, obwol er mit dem schiefen Mund eine solche Grimasse schneidet, dafs er sich bald ein Ohr abgebissen hätte; er läuft dann dem Mörder nach. Der zurückgebliebene Autor versucht nun darüber zu meditiren, vergebens! — er wendet sich daher zum Herzen, um es gegen das Hirn zu schlagen in der Absicht darin Funken zu wecken, wie er sie dem Stahl entlocke, den er an den Stein schlägt; auch dieses führt zu nichts! Zum Glücke kehrt da der Pfarrer, nach dem er für die Ueberfahrt des Banditen nach Sardinien gesorgt, zurück dem Dichter sein Haus anzubieten. Im Pfarrhause findet dieser unter den Papieren eines politischen Flüchtlings die Sage von der grofsen Fliege. Orso Alamanno, gegen Ende des XI. Jahrhunderts Lehensherr von Freto in Corsica, wird von einem in seiner Braut beleidigten Jüngling ermordet. Darüber

entspann sich ein langwieriger Krieg zwischen Herren und Bauern, dem eine Hungersnoth folgte. Dabei blieb es aber nicht. Der Wechsel der Jahreszeiten trat aus der natürlichen Ordnung; eine Pest folgte der anderen; Wolkenbrüche verheerten die Saaten; die ausgetretenen Gieſsbäche lieſsen auf den Feldern Felsblöcke zurück, die noch jetzt zu sehen sind, zerstörten Straſsen, riſsen Häuser, Kirchen, Brücken und andere Bauten ein, beraubten Berge ihres Erdreichs; wunderbare Erscheinungen endlich, den Schrekken zu erhöhen, zeigten sich sowohl am Himmel als auf Erden, und unter diesen eine endlose Menge groſser Fliegen. Eine davon kam aus Alamanno's Grabe: sie wurde in zehn Jahren groſs wie ein Ochse, und tödtete mit dem bloſsen stinkenden Hauche, bis endlich ein Pisaner Arzt, Sambucuccio di Alando, welcher den Bauern den Sieg verschaffte, ihrer Meister blieb. Seit der Zeit vererbte sich in Corsica der Haſs gegen die groſsen Fliegen. — Es hält schwer, in wenig Worten eine billige Kritik der Schreibweise dieser das feine Gespinnst der rhetorischen Regeln zerreiſsenden Bremse zu liefern, zumal die Kritik nach Guerrazzi im geschwätzigen Gynäceum der Pädanterie entstand, nachdem eines Tages zur Faschingszeit der beduselte Verstand die als galante Dame verkleidete Böswilligkeit geschwängert hatte. Seine fruchtbare Phantasie und sein gutes Gedächtniſs verleiten Guerrazzi zu Paradoxen und Ungereimtheiten, die er selbst zu belachen scheint, an denen er aber doch seine Freude hat. In der Sprache aber schöpft er aus dem Vollen; er hat sie nicht nur vollkommen zu Willen, sondern bereichert sie auch hie und da mit den passendsten Ausdrücken, die er dem Munde des Volkes mit feinem Tacte entlehnt. Indem man an diesem Reichthum Gefallen nimmt, entschuldigt man denn die barocken Bilder, die Unfähigkeit Charaktere zu zeichnen und den seiner selbst spottenden Schwulst des Stiles. Vittorio Bersezio fällt in der Gazzetta Piemontese (No. 16) ein sehr scharfes und dabei sehr richtiges Urtheil über Guerrazzi; aber trotz seiner Fehler, die dem servum pecus der Nachahmer allerdings unheilbringend wären, bleibt er

immer einer der gelesensten und lesenswerthesten Schriftsteller der Nation.

Vittorio Bersezio, dessen *Novelliere Contemporaneo* ins Französische übersetzt in Paris erschien, eröffnete mit seiner schon früher in der Turiner Rivista veröffentlichten *Mina* die von der dortigen Tipografia Letteraria unternommene Auswahl italienischer Romane [1]). Ein schwachköpfiger Vater verheirathet seine Tochter an einen lasterhaften reichen Alten; der junge Liebhaber kehrt zu spät von einer Reise zurück um das Mädchen seines Herzens heimzuführen; Palmira stirbt im Kampfe mit ihrer Pflicht. Als Feuilletonist der offiziellen Zeitung lieferte er zwei Novellen: *Un matrimonio di convenienza* und *Brutta come il diavolo*, einen Roman: *Funesto errore*, und eine Erzählung: *Caino ed Abele.* In der ersten Arbeit behandelt er eine Mifsheirath zwischen einem Plebejer und einer Patrizierin, in der zweiten ein Mifsverständnifs der Eigenliebe, in der dritten ein Opfer der Liebe und der Eifersucht, in der letzten zwei durch das Schicksal einander feindlich gegenüber gestellte Brüder, welche beide im Grunde ein gutes Herz haben. Zu loben an ihm ist die Wahrheit der Charakterzeichnung, die natürliche Lösung der Knoten, die lautere Moral seiner Fabeln, die einfache ungeschminkte Schreibart; er steht zu Guerrazzi in einem absoluten Gegensatz. — *La povera e la ricca* [2]) von Gherardi Del Testa bietet eine sehr interessante Schilderung der Gefahren, in die ein junges Ehepaar der Verkehr mit dem Demi-Monde stürzen kann. Der Roman würde durch Auslassung einer langen wenig ansprechenden Episode, die auf den Dächern der Stadthäuser spielt und nur ihrer selbst wegen dasteht, an Interesse nichts verlieren. Es ist sehr zu wünschen, dafs der Verfasser dieser ersten Erzählung andere folgen lasse, die gewifs nicht zu den schlechteren Produkten des Tages gehören werden. — Cesare Donati führte in drei zierlichen

---

[1]) Mina o Virtù d' Amore, di Vittorio Bersezio. Torino, Tipografia letteraria 1858.

[2]) La povera e la ricca. Racconto dell' avvocato Gherardi Del Testa. Volume unico. Firenze, Barbera Bianchi e Comp. 1858.

Novellen[1]) drei gefühlvolle Mädchen aus der ärmeren Volksklasse vor, deren arglose Unschuld über die Frivolität der Jünglinge besseren Standes den Sieg davon trägt. — Angenehme Erzähler sind auch G. A. Cesana, welcher seine Novellen unter dem Titel *Racconti di Brrr*[2]) sammelte, und der dramatische Schriftsteller Savino Savini, der mit seine mdie böse Welt geifselnden, irrsinnigen *Conte Got* die Biblioteca delle Stravaganze[3]) eröffnete. — Dem *Carcere preventivo* von Giuseppe Vollo und der *Riabilitazione* von P. Fambri uud V. Salmini schliefst sich Ottolini's Roman *Dopo il carcere* an[4]), vom Mondo Letterario (p. 379) sehr gut aufgenommen. — Eine Verführung behandelte der in Friaul lebende Mantuaner Nievo im *Conte Pecoraio*[5]). — Die Civiltà Cattolica edirte aus Silvio Pellico's Nachlafs einen sehr blafs gefärbten historischen Roman aus den Zeiten Barbarossa's, in dem die sittliche Schicklichkeit und die religiöse Gesinnung wenigstens gegen des Pater Bresciani *Jolanda di Groninga*[6]) aus der Zeit Gregors VII., wo sogar der zu Padua abgehaltenen Orsinischen Todtenmesse Erwähnung geschehen mufs, sich sehr vortheilhaft ausnimmt. — Eine glückliche Beobachtungsgabe besitzt die Trevisanerin Luigia Codemo-Gerstenbrandt; ihre *Memorie del contadino* und die *Prima cronaca di un anonimo*[7]) haben daher ein grofses stoffliches Interesse; ihr Urtheil aber über die von ihr sehr gut dargelegten Familienzustände ist gewönlich ein schiefes, da sie ihren weiblichen Figuren auf Kosten der männlichen eine Energie des

---

[1]) Per un gomitolo! Arte e natura. Diritto e rovescio. Tre racconti di Cesare Donati. Firenze, Felice Le Monnier 1858.

[2]) Torino, presso l' Ufficio del Pasquino, 1858.

[3]) Torino, Eredi Botta, 1858.

[4]) Dopo il carcere. Romanzo sociale contemporaneo di Vittore Ottolini, in quattro volumetti. Milano, Libreria di Francesco Sanvito. 1858.

[5]) Il conte pecoraio. Romanzo d'Ippolito Nievo. Milano, Vallardi, 1858.

[6]) Von der Civiltà abgedruckt: La contessa Matilda di Canossa e Jolanda di Groninga del padre Antonio Bresciani della compagnia di Gesù. Prima edizione milanese. Milano, Tipografia e Libreria Ditta Boniardi-Pogliani 1858.

[7]) Berta. Prima cronaca di un anonimo. Scene domestiche di Luigia Codemo - Gerstenbrandt. Venezia 1858. Tipografia Editrice di Pietro Naratovich.

Charakters, die im Familienleben nur unheilbringend ist, zutheilen zu müssen glaubt. — Die Gräfin Caterina Percoto aus S. Lorenzo di Manzano in Friaul hat ihre gesammelten Novellen mit einem den Werth derselben hervorhebenden Vorworte von Tommaseo bei Le Monnier erscheinen lassen, welche die der Verfasserin nahe liegenden ländlichen Kreise naturgetreu darstellen und deshalb die günstigste Aufnahme erfuhren, obwol die Schreibart von Provinzialismen nicht frei ist. — Neben dieser hochgesinnten Edelfrau findet ihren würdigen Platz Fräulein Ida Vegezzi-Ruscalla, Tochter und Schwägerin geachteter Gelehrten, deren schöne Seele sich in den klaren anmuthigen Bildern ihrer Novellen wiederspiegelt. Heitere Genrebilder, wie *Idealità a Realtà*[1]), gelingen ihr vorzüglich gut, weniger solche die ernsthafter Natur sind, ihrem zarten Alter gemäfs[2]).

Was Corelli's historische Romane, Brofferio's Autobiographie und Guerrazzi's politische Pasquille *L'Asino* im dunklen Drange anstreben, dieses erreicht in hohem Grade und mit sicherem Bewufstsein der Triestiner Giuseppe Revere in seinem Buche „Land und See"[3]). „Ich kann nicht umhin, sagt Guerrazzi, zu gestehen dafs ich seit vielen Jahren kein Buch gesehen habe, das sich an Erhabenheit des Vorwurfes, an Gediegenheit, an üppiger und mächtiger Phantasie, an Frische und vollkommener Correctheit der Sprache mit diesem vergleichen liefse: Herr Revere gehört zu den wenigen, in denen die heilbringende Saat unserer gröfsten Schriftsteller erblüht." Es ist gleichsam eine Fortsetzung seiner vor drei Jahren erschienenen *Bozzetti alpini,* und gemahnt in mancher Hinsicht an Heine's Reisebilder; doch ist der Grundgedanke ein verschiedener. Die geschichtlichen Erinnerungen einzelner Ortschaften ins Leben zu rufen, die Vergangenheit neben die Gegenwart zu stellen, und in diesem Contraste alles was das menschliche

---

[1]) Im Mondo Letterario p. 146 ff.

[2]) Biblioteca delle famiglie italiane. Primizie: Novelle e Racconti di Ida Vegezzi-Ruscalla. Volume I. Valenza. Biagio Moretti, 1858.

[3]) Marine e Paesi di Giuseppe Revere. Genova. Tip. Lavagnino 1858.

Herz und die italienische Nation im Besondern bewegt, in dramatisch-erzählender Form zu vereinen, das ist die glücklich gelöste Aufgabe der *Bozzetti* und der *Marine*! Diesen zwei Werken gegenüber können seine in den früheren Jahren geschriebenen Dramen (I Piagnoni e gli Arrabbiati, Lorenzino, Il Marchese di Bedmar, Sampiero) nur als vorbereitende Unterlage sprachlicher und historischer Studien gelten. Neben dem unbedingten Lobe, das ihm die bedeutendsten Organe der Kritik [1]) reichlich spendeten, wurde nur bedauert, dafs der Verfasser nicht hie und da, wo er selbst gesteht, dafs ihm der Faden ausgeht, statt weiter zu schreiben auf eine bessere Stunde der Weihe gewartet habe.

Jacopo Cabianca aus Vicenza hat in 880 sorgfältig gefeilten Octaven Tasso's Leben in seinen Hauptmomenten besungen [2]). Das vorzüglichste Verdienst des Werkes liegt eben in der kunstvollen Reproduction der Tasso'schen Stanze, in der correcten Sprache, in der holden Zartheit der Schilderung; hingegen ist die Erfindung sehr dürftig. Die Kritik hat über die langathmige Arbeit gestaunt, und sie sehr gut aufgenommen, da sie in formeller Hinsicht den feinsten Geschmack befriedigt, und für den Inhalt Tasso selbst und sein Biograph Serassi gesorgt haben. Hie und da stöfst man, aufser der selbstverständlichen Nachahmung Tasso'scher Gedanken, auch auf sehr wohlthuende Anklänge an Göthe'sche Dichtung; besonders scheint die ganze Haltung und der Strophenfall der am Schlufse angefügten wehmuthsvollen Apostrophe, die der Verfasser an seine eigenen Töchter richtet, der Widmung des Faust abgelauscht zu sein. — Unter den übrigen nicht zahlreichen epischen Dichtungen zeichnet sich durch gewandte Handhabung des Sciolto, durch Eleganz der Diction und durch gemüthvolle Darstellung weiblicher Freuden und Leiden vortheilhaft aus die Novelle *Maria* von Francesca Lutti aus Riva di

---

[1]) Rivista di Firenze p. 255 ff., Crepuscolo p. 138, Mondo Letterario p. 107, Gazzetta Piemontese No. 71.

[2]) Il Torquato Tasso. Canti dodici di Jacopo Cabianca. Venezia. Tipografia del Commercio 1858. — Dem Dichter wurde von der Stadt Ferrara die *Generosa nobiltà e Patriziato Ferrarese* zu Theil. Der Herausg.

Trento, einer Schülerin Andrea Maffei's [1]). Mariens Mutter war durch des Gemahls Spielsucht um ihr Heirathsgut gebracht worden, und hatte sich, als derselbe als Gauner eingezogen wurde, mit der Tochter zu einem Onkel unweit Palermo geflüchtet, wo sie von ihrer Hände Arbeit lebte. Nach dem Jahre 1848 wird diese Zufluchtsstätte zum Versammlungsort von Verschwörern, es entspinnt sich ein Liebesverhältnifs zwischen dem verwaisten Mädchen und einem der Verschwornen; die Verschwörung wird entdeckt, der Liebhaber zum Tode verurtheilt; Maria versucht ihn aus dem Kerker zu retten und wird von den Schildwachen niedergeschossen. Die Rivista di Firenze, der Turiner Patriota, der Mailänder Crepuscolo besprachen das Gedicht mit vieler Anerkennung, meinten aber, dafs die Verfasserin besser gethan hätte, wenn sie Mariens Vater, welcher nach überstandener Kerkerstrafe um das Leben zu fristen das Henkeramt übernimmt, nach seiner Einkerkerung nicht weiter bedacht hätte, selbst wenn, wie es scheint, die Novelle ein historisches Factum in sich birgt.

An Versen überhaupt hat auch das verflossene Jahr einen grofsen Ueberflufs, aber nur wenige brachten der italienischen Literatur eine wahre Bereicherung zu. Nicht ungünstig aufgenommen wurden Giraldi's *Liriche* [2]), die Gedichte der Improvisatrice aus den Abruzzen Giannina Milli [3]), Scolari's Gedichte [4]), und aus Mangel an Besserem mehrere Bände neapolitanischer Lyriker. — Gröfsere Aufmerksamkeit zog die auch Novellen und Volkslieder enthaltende *Strenna Romana* del 1858 (Firenze, Le Monnier) auf sich, weil durch dieselbe auch die ewige Stadt ein Lebenszeichen von sich gab [5]). Leider ist der junge Herzog Giovanni Torlonia, der damit einen Kranz von 18 gröfstentheils jungen Literaten gewunden hatte und der

---

[1]) Maria. Canti tre di Francesca Lutti. Firenze, Felice Le Monnier 1858.

[2]) Liriche di L. A. Giraldi. Torino, Steffenone, 1858.

[3]) Poesie di Giannina Milli. Firenze, Le Monnier, 1858.

[4]) Poemetti editi ed inediti del cav. prof. Ercole Scolari. Torino, tip. Foris e Dalmazzo, 1858.

[5]) S. über dieselbe auch den Artikel von *Gregorovius* im Morgenblatt, 1858. Der Herausg.

Vereinigungspunkt jener aufstrebenden jungen Kräfte war, noch vor Ende des Jahres mit Tode abgegangen. — Neben dieser freudig begrüfsten Spende wurde ein einziger Lyriker, Aleardo Aleardi aus Verona, von der gesammten Tagespresse einstimmig gefeiert. Das erste seiner beiden Gedichte [1]) in meisterhaften Sciolti hat eine politische Färbung. Der Dichter erzählt, wie er im Jahre 1830 die napoleonischen Kriege und Polens Aufstand durchdenkend bei Rivoli spazieren ging, als ihm Italiens Muse erschien und ihm auftrug unknechtische Lieder zu singen, die zu edlen Thaten entflammen. Nur einen Theil der gedachten hat er gesungen, den andern befiehlt er der Muse und verspricht, wenn einst der Huf siegreicher italischer Rosse über seinem vergessenen Grabe stampfen werde, den Grabstein zu zertrümmern, hervorzutreten und ein Triumphlied zu singen den Siegern, die er im Leben noch erwarte und auf die er im Grabe harren werde. — Das andere Gedicht schildert die erste Begegnung Raphaels mit der Fornarina am Tiberstrande. Das Mädchen ist im Begriffe die Füfse ins Wasser zu tauchen, als der Maler zu ihr tritt und sich nach ihrem Herzen erkundigt. Sie antwortet naiv-unschuldig, ihr Herz gehöre einem edlen Maler, den sie nur von Hörensagen kenne: er sei von Urbino nach Rom gekommen, führe den Namen eines Engels, und täglich zeige sich ihm die Mutter Gottes, damit er sie malen könne. Da gibt sich der Urbinate zu erkennen und freudig reicht ihm das Mädchen die Hand, mit ihm ein schönes Leben zu durchwandern. Dieses zweite Gedicht enthält nicht geringere poetische Schönheiten als das erste, es ist von gedankenlosen Gemeinplätzen frei, und der Versbau mindestens gleich kunstvoll als im andern; gleichwol hat es weniger Leser gefunden. *)

---

[1]) Un' ora della mia giovinezza. Carme di Aleardo Aleardi. Firenze, Barbera, 1858. Zweite Auflage: Verona, Libreria alla Minerva, 1858. 24 Seiten in 8°. — Raffaello e la Fornarina. Daselbst. 27 Seiten in 8°.

*) Unser verehrter Mitarbeiter, Herr *Cornet*, schreibt uns über Aleardi: o uno de' più robusti poeti viventi — — sta scrivendo un poema sulle èrigini del mondo e delle umane società, del quale pubblicò come frammenti *Le prime Storie* e *Il monte Circello.* Der Herausgeber.

Catulls Vaterstadt besitzt in ANDREA MAFFEI einen andern Meister der Form. Von ihm bekamen wir zwei Bände Gedichte [1]), theils Originalstücke, theils Uebersetzungen aus Milton, Moore, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Gefsner, Schiller, Göthe, Klopstock, Zedlitz u. a. Die Uebersetzungen fanden, wie zu erwarten stand, allgemeinen Beifall; an den Originalstücken hingegen ist die elegante Schale ohne entsprechenden Kern gefunden worden. — Unter den übrigen erschienenen Uebersetzungen verdient die der ersten 10 Gesänge des Messias in Octaven von S. Barozzi [2]) Erwähnung. Der Bruchstücke nicht zu gedenken, hatte diese Gesänge schon früher Cereseto in ungebundenen Versen ins Italienische übertragen.

Das Interesse an der *Volkspoesie* ist im Wachsen begriffen. Die Florentiner Rivista fing eine werthvolle Abhandlung über Volkspoesie an; Ignaz Cantù, des Geschichtschreibers Bruder, besprach in den Triester Letture di famiglia die bis jetzt erschienenen Volksliedersammlungen; P. E. Visconti veröffentlichte einige römische Volkslieder in der Strenna Romana, die dann auch besonders gedruckt wurden; eine andere kleine Sammlung kam aus der Mark, von den Herren Bianchi und Rumori bewerkstelligt [3]). Doch die bedeutendste Arbeit in dieser Richtung, über welche Ferdinand Wolf in der Wiener Zeitung berichtet hat, unternahm der Ritter Costantino Nigra in der Turiner Rivista Contemporanea, während des Ritters Schwiegervater in derselben Zeitschrift mit walachischer, und mit weniger Beruf Tommaso Semmola in der Neapolitaner Antologia mit neugriechischer Volkspoesie sich beschäftigten.

Ueberhaupt scheint für die italienische Philologie das goldene Zeitalter anbrechen zu wollen. Dahin weiset das steigende Interesse für Ausgaben der älteren Literatur, dahin die mannigfachen Werke über italienische Schrift-

---

[1]) Versi editi ed inediti del cav. Andrea Maffei. Firenze, Felice Le Monnier, 1858.

[2]) Il Messia di A. F. Klopstock. Poema epico fatto italiano da Sebastiano Barozzi. Milano 1858.

[3]) Die Titel dieser sowie der im Folgenden aufgeführten Schriften siehe später in unsrer Bibliographie. Der Herausgeber.

sprache, dahin die Arbeiten über fremde Literaturen: unter den ersten erwarben sich ungetheilten Beifall eine Uebersetzung der Aeneis und Buti's Commentar zur göttlichen Komödie, unter den zweiten Giuliani's Briefe über die heutige Sprache Toscanas und Fanfani's Diporti filologici, unter den letzten Bonghi's Uebersetzung von Platos Werken. — Auch gegen die Literaturgeschichte der Frau Caterina Franceschi Ferrucci war die Tagespresse aus Galanterie nicht strenge. — Mehrere Wörterbücher von Bedeutung sind in Aussicht gestellt. Die Accademia della Crusca gibt die 1841—44 veröffentlichten 7 Hefte der fünften Ausgabe ihres Wörterbuchs auf, um dieses nach besserer Methode und mit günstigern Göttern von neuem zu beginnen. Nur dürfte es bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft des Altitalienischen schwer halten und in einem Wörterbuche der italienischen Sprache unzweckmässig sein, die nur in Toscana antiquierten Wörter von den daselbst noch lebenden genau zu unterscheiden und für die ersteren ein eigenes Glossar zu entwerfen, was sich die Akademie vornimmt. Dem in dieser Beziehung Richtigern, nach den angeführten Beispielen dem Leser jede derartige Unterscheidung zu überlassen, wird Tommaseo's Wörterbuch (von dem ein Probeheft erschien) sich nähern, welches zum grofsen Theile auf der Grundlage der gegenwärtigen lebenden Volkssprache gebaut, auf die Anordnung der einzelnen Wortbedeutungen ein grofses Gewicht legt. Zugleich kündigt Manuzzi eine vermehrte Ausgabe seines Dizionario mit unveränderter Grundlage an.

Im Gebiete der Geschichtsforschung herrschte wohl in allen italienischen Provinzen, wie man aus Vieusseux' Archivio storico ersehen kann, die eifrigste Thätigkeit. Die Geschichtschreibung kann sich drei ausgezeichneter Werke rühmen: Canale's Geschichte der Republik Genua [1]), wovon der erste Band erschien, Romanin's Geschichte der

[1]) Nuova Istoria della repubblica di Genova, del suo commercio e della sua letteratura, dalle origini all' anno 1797, di Michel Giuseppe Canale. Firenze, Le Monnier, 1858.

Republik Venedig [1]), die im vergangenen Jahre bis zum ersten Theile des VII. Bandes oder bis zum Jahre 1620 gedieh, und Amari's Geschichte der Muselmänner in Sicilien [2]), von welcher noch der dritte Band und die Veröffentlichung der arabischen Quellen, die im Urtext einen Band, in der italienischen Uebersetzung zwei Bände fassen sollen, fehlen. Da diese zwei Werke auch im laufenden Jahre fortgesetzt werden, und über Amari's rühmliche Arbeit vor der Veröffentlichung der Quellen überhaupt kein anderes als ein Urtheil dankbarer Anerkennung gegeben werden kann, so begnügt sich Referent vorderhand mit ihrer blossen Erwähnung.

Die italienische Literatur hat im Jahre 1858 herbe Verluste erlitten. Im Jänner starb zu Mailand Felice Bellotti, der gefeierte Uebersetzer griechischer Tragiker [3]), ihm folgte bald ein anderer unermüdlicher Uebersetzer aus verschiedenen Sprachen und Verfasser mehrerer Tragödien, Michele Leoni [4]); im Februar starb zu Cortona Antonio Guadagnoli, humoristischer Dichter aus Arezzo, dessen Schreibweise in ganz Italien Nahahmer fand, dem später die lyrischen Dichter Cesare Betteloni aus Verona und Antonio Peretti aus Modena im Tode nachfolgten; Süditalien verlor im Herbste den Dramaturgen Spiridion Perifano, das nördliche Italien den durch seine Lustspiele (Il Vagabondo, Dietro alle scene, Ludro) allgemein bekannten Schauspieler Francesco Augusto Bon, zuletzt Lehrer am Paduaner dramatischen Institute; im Mai starb in Genua der Uebersetzer des Messias Giambatt. Cereseto, Verfasser von Gedichten und Novellen, mehrere unedirte Werke von Bedeutung hinterlassend [5]); im September starb der nahmhafteste Geo-

---

[1]) Storia documentata di Venezia di S. Romanin. Venezia, Naratovich, 1853 ff.

[2]) Storia dei Musulmani in Sicilia scritta da Michele Amari. Vol. II°. Firenze, Le Monnier 1858.

[3]) Ueber ihn: Allocuzione letta sul feretro da B. Biondelli, Crepuscolo p. 126, und das Genueser Blatt La Donna vom 25. Februar.

[4]) S. Mondo Letterario p. 260.

[5]) S. Rivista di Firenze III, 384 und Mondo Letterario p. 170.

graph S. C. Marmocchi [1]); am 28. Juli starb zu Neapel Carlo Troya, der Fürst der italienischen Geschichtschreiber, Verfasser des Apparato alla Storia d'Italia del medio evo, des Veltro allegorico und der Appendice zu dem von ihm herausgegebenen Codice diplomatico longobardo.

Padua, im Mai 1859.

Justus Grion.

II.

Uebersicht der Entwickelung der *französischen Nationalliteratur* im Jahre 1858.

(Schreiben an den Herausgeber).

Comme vous me le disiez, Monsieur, dans la lettre que vous avez bien voulu m'écrire pour me demander le travail que je vous envoie, il est bon pour juger sûrement une certaine période contemporaine qu'on l'ait déjà dépassée et qu'elle soit complétement close. L'impression qu'elle a laissée dans l'esprit est encore toute vive et toute fraîche, et déjà cependant ont cessé le bruit et la poussière que soulève toujours autour d'elle toute nouveauté de quelque importance et qui souvent empêchent de bien entendre et de voir clairement. L'année 1858 a été déjà depuis plusieurs mois rejoindre ses aînées, et bien des objets que le trop grand rapprochement grossissait ou défigurait ont repris aujourd'hui leur place et leur valeur, grâce à ce que vous nommiez „la perspective historique" où déjà ils s'offrent à nos yeux. Je crois donc comme vous que le moment actuel est le meilleur pour les caractériser et les ordonner; et je m'efforcerai de remplir aussi bien qu'il me sera possible la tâche que vous avez bien voulu me confier, c'est-à-dire de donner à vos lecteurs d'outre-Rhin une idée à peu près juste de ce que l'année dernière a fait en France dans le domaine de la littérature.

Il y a toujours quelque chose de triste dans ces sortes

---

[1]) S. Rivista di Firenze IV, 149, Rivista Contemporanea XV, 192.

d'inventaires après décès d'une époque qui vient de finir; on a soi-même vécu de sa vie, et il semble qu'on soit un peu mort avec elle. Mais cette impression pénible s'augmente encore quand on est obligé de constater la stérilité ou la fécondité malheureuse de cette époque, et de s'avouer à soi-même en l'avouant aux autres le rang peu distingué qu'elle doit prendre dans les annales de l'intelligence et de l'art.

Vous n'ignorez pas en effet, Monsieur, que, depuis quelques années, une sorte de crépuscule a succédé au jour peut-être un peu trop vif, aux couleurs accentuées mais parfois voyantes et criardes qui faisaient briller auparavant notre littérature. Ce n'est point à moi, et ce ne serait pas d'ailleurs ici le lieu de rechercher les causes sociales et politiques, littéraires et morales qui peuvent avoir amené cet état; il a déjà été suffisamment constaté, et l'année qui vient de s'écouler ne nous en a point fait sortir. Parmi les oeuvres qu'elle a produites, nous n'en rencontrerons aucune qui soit destinée à faire époque ni même sans doute à durer beaucoup plus que celle où elle a paru; nous trouverons assurément des hommes et des ouvrages de talent, mais, même à ceux-là, il nous faudra renoncer à demander des tendances bien certaines ou bien élevées, des idées bien neuves ou bien hautes, une forme bien correcte ou bien poétique. Rien ne dépasse un certain niveau au-delà duquel se trouve cependant la vraie grandeur et la vraie beauté.

Entre les productions littéraires de l'année 1858, trois surtout me semblent dignes d'attention, soit par leur mérite, soit par la sensation qu'elles ont excitée. C'est un roman, un drame, et un livre singulier, moitié poésie, moitié médecine, qui tous trois expriment le mieux à la fois et l'état de notre littérature, et l'état de nos moeurs. C'est donc de ces trois ouvrages que je veux vous parler d'abord, et je commencerai par le livre que M. Michelet a publié sous ce titre: *l'Amour* [1]). L'auteur de ce traité, qui est

[1]) 1 vol. in-12, L. Hachette.

déjà connu en Allemagne par ses travaux historiques, et qui, dans ces dernières années, avait fait dans deux livres, *l'Oiseau* et *l'Insecte*, un mélange assez bizarre de toutes sortes de choses hétérogènes, a voulu, dans son nouvel ouvrage, donner à son siècle une théorie du véritable amour tel qu'il doit être pour contribuer, suivant lui, au progrès de la société et à la régénération de l'espèce humaine abâtardie: „l'affranchissement moral par le véritable amour, tel devrait être le titre de ce livre“, dit-il lui-même. Dans cette monographie passionnée, l'auteur a mêlé d'une façon étrange et parfois extrêmement désagréable l'étude morale à l'étude pathologique et l'anatomie à l'analyse. Il enseigne l'amour comme un art, qu'on peut, avec une certaine application et des dispositions heureuses, porter à une perfection aussi grande que tout autre. Pour cela, il a voulu donner une connaissance complète de l'objet de cet art, de ses instruments et de ses moyens. Malheureusement toute cette industrie est précisément ce qu'il y a de plus contraire à l'amour, qui ne s'apprend pas par règles, et qui ne procède pas par de petites recettes médicales ou psychologiques. M. Michelet réduit le tout à des formules; prenez une dose de ceci, une dose de cela, infusez le tout pendant quelques jours, appliquez avec soin, et vous avez le bonheur conjugal. Il réduit la femme, dans la vie à deux, à une sorte de matière complétement passive et malléable, qu'il faut pétrir et façonner avec des doigts habiles et exercés; l'amour est une expérience curieuse qui ne peut se faire que dans la solitude et le recueillement, et que troublerait tout dérangement extérieur. Les amants utopiques de M. Michelet doivent nécessairement, s'ils suivent ses préceptes, donner en dernier ressort le modèle des époux. La société doit être écartée comme dangereuse et incommode; le caractère personnel, les circonstances de position et de fortune, l'éducation et la valeur intellectuelle de l'individu n'entrent pas en ligne de compte. Et malgré tout l'auteur est loin de nous avoir donné l'idéal de l'amour conjugal; tous ces artifices, toutes ces mièvreries sentimentales rapetissent singulièrement la

grande et forte vie de famille telle qu'on la concevait autrefois. Le livre de M. Michelet, on le sent à chaque page malgré la verve et la poésie, n'est pas un livre jeune; c'est l'oeuvre, comme on l'a fort bien dit, d'un roué naïf, d'un homme vieux d'esprit et de coeur, qui a des retours de jeunesse, mais qui sent bien qu'il a besoin de cacher ses cheveux blancs sous des roses, et de déguiser sous une sentimentalité qui touche à la sensiblerie ce qui lui manque en force, en franchise, en élan, ce qu'il a de trop en expérience et en méfiance. De là aussi cette importance donnée au côté matériel qui semblait appartenir en propre aux livres de médecine et que l'amour avait toujours voulu ignorer autant que possible.

Le livre de *l'Amour* n'en a pas moins fait une sensation énorme, et à bon droit. Cette peinture de l'amour pur qui n'a pu être faite que dans un temps extrêmement corrompu, cette tendance au fond très-honnête et très-morale, cette forme passionnée, poétique et attendrie, tout cela a dû plaire beaucoup. Le style, heurté, inégal, incorrect, offre souvent de grandes beautés au milieu des tâches du plus mauvais goût; il frappe surtout par son air ébauché et incomplet; on dirait que ce livre n'est qu'un recueil de notes écrites à la liste, où l'idée ne s'est pas développée jusqu'à prendre complétement corps, mais où l'on sent une âme tendre, un esprit subtil et surtout une imagination merveilleuse.

Le second ouvrage dont je veux vous entretenir, semble être complétement l'opposé du premier: *l'Amour* est une théorie du mariage; *Fanny* [1]) est une sorte de théorie de l'adultère. L'auteur, M. Ernest Feydeau, s'était, comme M. Michelet, occupé primitivement de tout autre chose: il avait écrit une *Histoire des usages funèbres chez tous les peuples du monde* qui ne semblait pas le préparer à des romans de moeurs. Son livre a eu une vogue extraordinaire, et quinze éditions se sont succédées en très-peu de temps. Il y a en effet dans cette „étude“ de quoi

---

[1]) Fanny, étude. 1 vol. in-12. Amyot.

vivement exciter la curiosité et l'intérêt. L'auteur y a représenté une sorte de maladie vraie au fond, et a su combiner des situations simples et même vulgaires de manière à produire de grands effets de passion. Le sujet du livre est celui-ci: un jeune homme qui a séduit une femme mariée conçoit une jalousie incessante et dévorante contre l'époux légitime; la femme essaie vainement de concilier ses exigences avec les obligations que lui impose le mariage, et il en résulte une rupture. Ces deux personnages, et le mari au second plan, sont les seuls héros de ce livre; dès les premiers chapitres, le problème que soulève la jalousie de Roger se pose; on prévoit tout de suite qu'il ne peut avoir d'autre solution que celle que l'auteur lui a donnée, et tout marche dès lors vers le dénouement fatal qui devient de plus en plus inévitable, dans plusieurs scènes caractéristiques, jusqu'à ce qu'enfin il éclate d'une manière terrible. Ce sujet si scutreux est traité avec le cynisme le plus naïf; l'amant semble être parfaitement dans son droit; mais Fanny surtout est admirable d'infamie; son rêve est de combiner le mariage et l'adultère de manière à ce qu'ils complètent sa vie et à ce que tous ses instincts soient satisfaits; le mari ne lui cède pas d'ailleurs en effronterie honteuse. Tels sont les nobles caractères que M. Feydeau a voulu peindre, et voilà pourquoi son livre a eu tant de succès. La presse lui a donné des éloges sans restriction, ou s'est montrée dans le blâme d'une extrême indulgence. Ce qu'on a surtout admiré, c'est le style de ce roman, et c'est précisément à mon avis le côté le plus défectueux de Fanny. Ceux qui ont lu il y a trente ans les romans de M. d'Arlincourt, doivent reconnaître dans M. Feydeau un descendant littéraire de l'auteur d'Ipsiboé. Les inversions les plus étranges, les effets de phrase le plus maladroitement accumulés, voilà ce qui caractérise la langue de Fanny [1]). De plus, l'auteur a emprunté à

---

[1]) On y lit par exemple: „Une fois de plus, de nous seuls, nous causâmes“; „et toujours, devant moi, glissant comme un fantôme etc., je revoyais l'image de ma maîtresse“; ou bien „une voix soyeuse“, „des consolations éplorées“, „ce que le fait avait de corrosif et d'humiliant“, etc. etc.

l'école réaliste et surtout au roman de M. Flaubert, *Mme Bovary*, l'emploi et l'abus du détail pittoresque et saillant, l'amour de la description photographique, et il les pousse à un excès puéril. Il décrira tous les meubles de sa chambre, jusqu'au „couvre-pied capitonné“ de son lit; pour peindre une maison déserte il n'oubliera pas „la gouttière de plomb arrachée de ses crochets“ etc. Littérairement et moralement, pour la forme et pour le fond, ce livre est malsain; mais on ne peut nier qu'il n'y ait de la vérité, de la passion et de la poésie; c'est une fleur bizarre et vénéneuse qui pousse dans une atmosphère fétide, mais qui ne manque ni de grâce ni de couleurs éclatantes.

C'est encore à peu près dans cette atmosphère qu'est né le drame des *Lionnes pauvres* de MM. Émile Augier et E. Toussier (représentées au théâtre du Vaudeville le 22 mai 1858). Le sujet est également emprunté à la société corrompue et démoralisée du Paris contemporain: les auteurs ont voulu peindre et flétrir ces femmes qui exploitent l'adultère au point de vue pécuniaire et qui paient leur luxe par leur inconduite. Ce sujet une fois admis, il a été heureusement traité. On peut reprocher aux auteurs d'avoir trop avili le caractère de la femme, et d'avoir fait toucher à la bêtise la confiance et la bonté du mari. Mais en somme les situations sont vraies, émouvantes et bien traitées; ils ont atteint leur but, tracé d'une main ardente et énergique le tableau odieux qu'ils voulaient nous présenter. Les caractères accessoires sont bien faits et concourent heureusement à l'effet général; l'intrigue est simple, prompte et vraisemblable; le style est fort et coloré; les mots frappants abondent et surabondent peut-être; en un mot, Monsieur, je n'hésite pas à regarder ce drame comme le produit dramatique le plus remarquable de 1858.

Outre les trois ouvrages, que je viens de vous analyser, le roman, le théâtre et la poésie ont encore produit quelques oeuvres qui méritent l'attention. Je vous citerai surtout dans le Roman le dernier livre de M. Octave Feuillet, un écrivain de coeur et d'esprit, qui se sépare de la plupart de nos romanciers par des tendances honnêtes et sérieuses.

Le Roman d'un jeune homme pauvre qui a paru d'abord dans la Revue des Deux-Mondes, et que l'auteur a plus tard, assez mal inspiré selon moi, découpé en drame, est un livre plein d'intérêt, de sentiments élevés et distingués, et écrit dans un style pur et coulant. L'auteur n'a pas il est vrai beaucoup de force ni de profondeur, mais il compense ce qui lui manque par une grâce sympathique et une sensibilité vraie qui assurent à son livre autant d'amis que de lecteurs. M. Jules Sandeau, récemment élu à l'Académie française, a publié, aussi dans la Revue des Deux-Mondes, un roman intitulé: *la Maison de Penarvan* qui pêche un peu par le manque d'intérêt bien vif, outre que l'auteur a déjà traité plusieurs fois des sujets analogues, c'est-à-dire le contraste et l'opposition, puis la fusion à la fin, de l'ancienne aristocratie avec la bourgeoisie nouvelle. M. Eugène Muller a essayé, non sans bonheur, dans *la Mionette*[1]), de marcher sur les traces de George Sand dans ses romans champêtres. Mme Sand elle-même a prouvé qu'elle se survivait dans son roman de *l'Homme de neige* inséré dans la Revue des Deux-Mondes. M. H. Murger a malheureusement, lui aussi, essayé dans *le Sabot rouge* (inséré dans le Moniteur), le roman paysan; cependant il y a déployé un grand talent de description. M. Alfred Assollant, dans un volume intitulé: *Scènes de la vie américaine*[2]) et qui contient trois nouvelles, a peint les moeurs des Yankee, d'une manière fort originale et fort spirituelle, qui n'a que le tort de trop ressembler à celle de Voltaire. Les faiseurs de romans en 10 volumes pour les journaux et recueils périodiques ont servi au public leur cuisine habituelle, qui ne rentre que d'une manière assez détournée dans le domaine de la littérature.

Un écrivain qui a plus d'esprit que pas un, et qui a montré, dans plusieurs ouvrages, un talent fin, vif et surtout amusant, M. Edmond About, s'est trop laissé aller, dans son roman de *Trente et Quarante* (inséré dans le Moniteur) à ce côté comique et divertissant qui lui avait si

[1]) 1 vol. in-12, A. Taride. — [2]) 1 vol. in-18 jésus, L. Hachette.

bien réussi. Rien n'est sérieux ni sérieusement fait dans ce livre, qui rappelle par moments les productions trivialement immortelles de Paul de Kock. Le roman précédent de M. About, *Maître Pierre* [1]), commandé par le gouvernement à l'occasion des travaux qu'on exécute dans le Département des Landes, a montré dans l'auteur une grande facilité à traiter les sujets les plus ingrats, sinon à leur communiquer un charme dont ils ne sont pas susceptibles.

Voilà à peu près, Monsieur, tout ce que l'année 1858 nous a laissé de romans qui vaillent la peine d'être nommés. Ses productions *dramatiques* sont extrêmement nombreuses, mais il n'y en a que quelques-unes qui nous arrêteront un instant. L'ancien fournisseur bréveté de tous les théâtres de l'Europe, M. Scribe, nous a donné deux ou trois pièces qui ne peuvent inspirer d'autres réflexions que celle d'Horace:

Solve senescentem mature sanus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus, et ilia rumpat.

M. Mario Uchard, qui avait obtenu l'année dernière, dans sa *Fiammina*, un succès qui a eu du retentissement même chez vous, a été beaucoup moins heureux dans *le Retour du mari*, sorte de contre-partie à sa première pièce. On a jugé cette seconde oeuvre d'autant plus sévèrement qu'on avait été plus indulgent pour la première, et on a regretté que l'auteur ne s'en fût pas tenu au succès qu'il avait dû peut-être autant à des circonstances indépendantes de la littérature qu'à la valeur intrinsèque de sa pièce.

Le public n'a pas non plus, cette année, montré sa faveur habituelle à un auteur dramatique qu'il était accoutumé à applaudir. M. Dumas fils n'a eu dans le *Fils naturel* (représenté le 16 janvier au Gymnase) qu'un succès assez froid, comme la pièce elle-même d'ailleurs, qui avait le tort de chercher l'intérêt par des combinaisons invraisemblables et ne l'atteignait que rarement. Cependant on y retrouvait les qualités ordinaires de M. Dumas fils, l'esprit, le dialogue facile et naturel, et une sorte d'exaltation qui,

[1]) 1 vol. in-18 jésus, L. Hachette.

pour porter souvent à faux, n'en est pas moins communicative.

M. Théodore Barrière, qui avait eu, dans les *Faux Bonshommes*, un succès si franc et si légitime, a été aussi moins heureux cette année dans les trois pièces qu'il a données sur divers théâtres et avec divers collaborateurs. Les *Fausses Bonnes-femmes* (représentées le 7 janvier au Vaudeville) ont subi un échec complet; *l'Héritage de M. Plumet* (au Gymnase, le 17 mai) n'a guère été plus heureux; on y a blâmé l'excès du réalisme et de la vulgarité et le manque d'intérêt. Ce dernier reproche atteint aussi *Cendrillon* (décembre, au Gymnase), pièce où une idée très-peu dramatique avait été longuement et froidement développée, malgré des beautés de sentiment et quelques scènes saisissantes. Le talent de M. Barrière ne tient pas ce qu'on en avait attendu depuis *les Faux Bonshommes*; il semble avoir perdu en force, en vérité et en verve, sans avoir rien regagné sous le rapport de la forme littéraire.

Le théâtre de l'Odéon nous offre seul des pièces importantes en vers. La première est *la Jeunesse* (6 février) de M. Émile Augier, l'un des auteurs des *Lionnes pauvres* et certainement le meilleur de nos écrivains dramatiques. Cette comédie, à laquelle on a reproché une marche languissante, des caractères peu saillants ou peu élevés, et trop de tirades à effet, n'en contient pas moins des scènes fort remarquables, et est écrite en vers un peu tourmentés, et souvent par trop prosaïques, mais parfois sonores, larges et fermes. La seconde pièce, qui date du dernier mois de l'année, *Hélène Peyron*, est l'oeuvre d'un poëte nommé M. Louis Bouilhet, qui avait assez mal réussi en 1857 dans un drame historique intitulé *Madame de Montarcy*. Tous les défauts qu'on avait signalés dans son premier ouvrage se retrouvent à peu près dans son deuxième: l'intrigue est absurde et impossible, les caractères sont faux ou exagérés, les situations forcées, le dialogue peu naturel et nullement approprié aux personnages, mais cette mauvaise charpente est recouverte d'une étonnante poésie. Les personnages de la pièce se laissent aller à tout propos à

des accès lyriques qui sont très-déplacés dans leurs rôles, mais qui nous valent des vers charmants, pleins de grâce, d'inspiration et de feu. L'auteur ne semble pas né pour faire des drames; mais de tous les poëtes contemporains, c'est celui qui, à part de nombreuses tâches de mauvais goût, de l'affectation et du jargon, a la forme la plus brillante [1]).

Il n'est pas grand d'ailleurs, Monsieur, le nombre de nos poëtes; trois ou quatre noms suffiront à épuiser la liste de ceux qui, cette année, méritent une mention. En première ligne je placerai celui de M. de Laprade, non qu'il soit peut-être le plus illustre, mais parce qu'il vient de recevoir comme une consécration en s'inscrivant sur le registre de l'Académie française. Sous le titre assez singulièrement choisi d'*Idylles héroïques* [2]), le successeur d'Alfred de Musset dans l'immortel fauteuil nous a donné cette année trois poëmes, qui péchent tous par un défaut capital, *l'ennui*, qu'ils exhalent à chaque page. Cependant quand on le surmonte, on reconnait dans M. de Laprade quelques-unes des qualités du vrai poëte, l'harmonie, le nombre, et une tendance continuelle à l'idéal qu'on doit louer, tout en la trouvant monotone.

M. Victor Anteau qui a consacré sa Muse à célébrer les travaux robustes et les héroïques exploits de nos soldats ou de nos laboureurs, a publié un poëme sous le nom de *Milianah* [3]) où il chante, en vers généralement bien faits, quoique un peu traînants et lourds, nos luttes de tout genre en Algérie. M. Paul Vrignault, un Breton, a mêlé dans ses *Landes fleuries* des études de traduction sur la poésie allemande à des souvenirs souvent gracieux et touchants de son pays. M. Prosper Blanchemain a réuni sous le titre d'*Idéal* [4]) quelques poésies où l'on remarque du sentiment et de la distinction. M. Maxime Ducamp a réussi

---

[1]) Je ne vous ai pas cité une traduction en vers de l'Oedipe Roi de Sophocle, par M. Jules Lacroix, représentée au français, et une espèce de travestissement de Faust, fait par un de nos dramaturges en vogue, M. Dennery.

[2]) 1 vol. in-12, M. Lévy. — [3]) 1 vol. in-18, M. Lévy.

[4]) 1 vol. in-12, Aubry.

dans ses *Convictions* à rappeler quelquefois heureusement son maître, Victor Hugo. Mais le meilleur ouvrage que la poésie nous ait donné cette année, c'est, si je ne me trompe, un livre qui, ayant été tiré à un fort petit nombre d'exemplaires, n'a pas eu tout le retentissement qu'il aurait pu avoir, *le Livre des Jeunes Mères* [1]) par M. A. de Beauchesne. L'auteur y a chanté les joies et les soucis du foyer domestique, le charme et la beauté de l'enfance, le bonheur qu'elle répand autour d'elle, en un mot toutes les émotions du coeur paternel dans un langage pur et harmonieux, souvent élevé, et toujours naturel et touchant. C'est à la fois, je le répète, la production poétique la plus saine et la plus gracieuse qu'ait vu éclose 1858.

En dehors du roman, du théâtre et de la poésie, les trois branches principales où se développe l'art littéraire, il trouve encore à se manifester, surtout en France, dans les ouvrages plus sérieux qui cherchent à revêtir d'une forme brillante un fond scientifique ou historique. Cependant, comme ils s'éloignent davantage du but et de l'esprit de ce compte-rendu, je me contenterai de vous citer les noms de M. Ernest Renan, qui a publié, précédée d'une fort belle introduction, une traduction de Job [2]), littérale à la fois et élégante, mais à laquelle on peut appliquer ce que disait Goethe à propos d'essais analogues sur le même livre de Job: „jene kritischen Uebersetzungen, die mit dem Original wetteifern, dienen eigentlich nur zur Unterhaltung der Gelehrten unter einander“ [3]); de M. Taine, qui a publié un *Voyage aux Pyrénées* [4]), plein d'idées et de faits intéressants revêtus d'une forme originale; de M. Cousin, qui a continué ses études sur le 17e siècle par 2 volumes sur „la Société au XVIIe siècle [5])“; de MM. Edmond et Jules de Goncourt, qui, dans leur *Histoire de Marie-Antoinette* [6]) et leurs *Portraits intimes du 18e siècle* [7]), gâtent par un style détestable des études sérieuses et une connaissance exacte de ce qu'il racontent. Il y aurait

---

[1]) 1 vol. in-8, Plon. — [2]) 1 vol. in-8, M. Lévy. — [3]) Wahrheit und Dichtung, B. XVIII. — [4]) 1 vol. in-18 jésus, L. Hachette. — [5]) 2 voll. in-8, Didier. — [6]) 1 vol. in-8, Didot. — [7]) 1 vol. in-18 (2e série), Dentu.

encore à vous parler de tous les recueils que composent nos journalistes avec leurs articles oubliés: la tâche serait trop longue, et je vous citerai seulement celui que M. de Sacy, principal rédacteur du Journal des Débats, a publié sous le titre de „*Variétés littéraires, morales et historiques*“; c'est, chose singulière! un livre charmant tout en n'étant qu'une suite d'articles écrits à des temps fort éloignés: on y aime et on y admire l'homme autant que l'écrivain; tous deux ont, on le voit, des principes honnêtes et élevés dont ils ne se sont jamais départis.

Cet aperçu, bien rapide et bien imparfait sans doute, de notre activité littéraire en 1858, serait tout-à-fait incomplet, Monsieur, si je négligeais de vous nommer les deux ou trois hommes remarquables que cette année a enlevés à la littérature française. C'est d'abord un poëte aimé et apprécié de tous, Auguste Brizeux, qui avait consacré à la Bretagne sa patrie des chants pleins de grâce naturelle et de poésie sympathique. Puis M. Rigault, un critique qui promettait d'être illustre, s'il n'avait été enlevé si jeune. L'éloquence de la chaire catholique a perdu dans le Père de Ravignan, de la Compagnie de Jésus, un de ses plus éloquents représentants. Mais c'est surtout l'art dramatique qui, par la mort de Mlle. Rachel, a fait une perte immense et peut-être irréparable.

Je vous ai exposé, Monsieur, aussi bien que je l'ai pu la marche générale et les efforts particuliers de notre littérature dans l'année dernière. Comme vous le voyez, ils manquent surtout de but fixe et élevé, de lumière éclatante, d'énergie morale et intellectuelle. L'étude du détail, l'amour de l'observation sans portée, et surtout l'abus de l'esprit et de la facilité sont les grandes plaies de l'époque où nous vivons. Le remède qui pourrait les guérir n'est pas facile à trouver, et surtout ne serait pas facile à appliquer. L'avenir seul décidera si ce pâle demi-jour où se meuvent les créations contemporaines est une aurore ou un crépuscule.

Paris, le 17 mai 1859. Gaston Paris.

III.

Uebersicht der Entwicklung der *englischen Nationalliteratur* im Jahre 1858.

Von den zwei tausend neuen Büchern [1]), die im Laufe des Jahres 1858 in Grofsbritannien erschienen, gehören allerdings die wenigsten der eigentlichen schöpferischen Nationalliteratur an, da die Freude und Kraft des Schaffens in einer so alten Kultur, wie die anglosächsische ist, nicht nur vom Alter, sondern auch von der Menge und den Vorzügen früherer, blühenderer und jugendlicherer Literatur-Epochen theils eingeschüchtert, theils literarhistorisch, biographisch und memoirenhaft in Anspruch genommen wird. Wir finden daher eine mit jedem Jahre zunehmende reproducirende, literar-kritische, in Memoiren alle Winkel der Geschichte und Literatur durchforschende, in Biographien, gesammelten Correspondenzen und Charakteristiken ehemaliger Gröfsen des englischen Staats- und Kulturlebens beinahe ausschweifende literarische Thätigkeit, die von unserm Berichte natürlich ganz ausgeschlossen ist. Da nun auch die neuen Auflagen, die eigentliche Wissenschaft, sowie überhaupt alles blofs Conventionelle und Fabricirte des Büchermarktes aufserhalb unseres Gebietes fallen, und wir uns auf wirklich Geschaffenes in Poesie und Prosa, wie es das Jahr 1858 bot, beschränken müssen, — gewinnen wir in der Lyrik und im Drama, Epos und Roman, den eigentlichen Abtheilungen auf unserem Gebiete, erreichbare Grenzen, innerhalb welcher sich bei aller noch bleibenden Menge und Masse das Charakteristische und Beste kurz bezeichnen und schildern lassen wird.

Um mit der unmittelbarsten Form dichterischen Schaffens, der *Lyrik*, zu beginnen, so hat sich die Prophezeiung Southey's und der Lady Montague, dafs sich die Zahl der Dichter, die Töne der Wärme und Schönheit desto bedeutender vermehren würden, je mehr die Kälte und Häfslich-

[1]) Ohne die neuen Ausgaben. Vgl. The Literary and Educational Year-Book for 1859. London, Kent & Co.

keit des gemeinen Lebens zunehme, wirklich erfüllt, so dafs Jeder, der lesen gelernt hat, in jeder Lage des Lebens sich nach seinen Bedürfnissen irgendwie „aus der kalten, herzhärtenden, selbstsüchtigen Wirklichkeit“ in die Wärme und Schönheit besserer Gefühle und Stimmungen hineinlesen kann. Insofern sind auch oft kritisch unhaltbare oder schlechte Verse gut, da sie irgendwo und irgendwie ein Herz von wenig Ansprüchen und mit viel Bedürfnifs für ideale Erhebung befriedigen mögen.

Aus diesem umgekehrten Verhältnifs der Poesielosigkeit des wirklichen Lebens und der lyrischen Production läfst sich auch erklären, dafs die Poesie und besonders die Lyrik der Ungunst dieser Zeit mit ihren praktischen und materialistischen Richtungen trotzt und sich mitten im gemeinsten Geschäftsleben, unter Briefträgern und Kohlen-Minern z. B., geltend zu machen weifs. Um auf die kürzeste Weise zunächst übersehen zu lernen, was in der Lyrik während des vorigen Jahres gewonnen und producirt ward, erinnern wir an die Namen, die vorher als eigentliche Dichter der Gegenwart bekannt und anerkannt waren. Obenan stand Alfred Tennyson. Neben ihm hatte sich Philipp James Bailey durch seinen „Festus“ und „The Angel World“ rasch eine eigene und selbständige Stellung gewonnen. „Paracelsus“, die „Seelen-Tragödie“ u. s. w. stellten Robert Browning unter die ersten Dichter und Denker Englands. Unter den „Palmen-Blättern“ des Richard Monckton Milnes fanden die von Tennyson's und Bailey's Extravaganzen Aufgeregten wieder intellectuelle Ruhe und Herzensfrieden. Auch der Geistliche und religiöse Dichter Keble und der Universitäts-Professor und feine, intellectuelle Componist Richard Chenevix Trench wurden für gebildetere und gelehrtere Naturen liebe Tröster in schönen Versen, obgleich Kritiker behaupteten, dafs die drei Letzteren ihr Original Wordsworth (den Vater einer beinahe zahllosen Menge dichtender Kinder und Schüler) im Ganzen nur schwach abspiegeln. Die einflufsreiche, noch immer wirksame Wordsworth'sche Theorie und Praxis wurde von Dr. Charles Mackay wesentlich in Formen und

Gedanken erweitert und zu einer hinreifsenden, gewaltigen Fortschritts-Poesie erhoben. Charles Swain singt süfs und graziös und erinnert an Dichterinnen, von denen sich Mifs Eliza Cook, Mrs. Newton Crossland (früher Camilla Toulmin), Mrs. S. C. Hall, Mrs. Southey, Mrs. Price Blackwood, Mrs. Norton, Mrs. Downing u. s. w. durch verschiedene lyrische Kleinigkeiten einen bescheidenen poetischen Rang verdienten. Keine steht so hoch als Mrs. Browning, die Frau des Dichters, früher Mifs Elisabeth Barrett; aber Dichterinnen wie Mifs Mitford, Mrs. Gray, Mifs Jewsbury, Mifs Francis Brown, Mrs. Mary Howitt u. s. w. wurden auch in einer so reichen und originalgrofsen Literatur noch zu lieblichen Sternen mit eigenem Lichte. Wie ein unheimlicher Komet erschien plötzlich Sydney Dobell (pseudonym: Yendys) mit mysteriösen, grandiosen, noch unverstandenen, vielleicht auch unverständlichen lyrischen Epen: „The Roman“ und „Balder“, die mit „Festus“ und „Paracelsus“ eine eigene, neue Klasse der englischen Poesie ausmachen. Auch Patrick Scott, Alexis Watts, T. K. Hervey, Major Calder Campbell u. s. w. hatten verschiedene, auszeichnende Nischen im Pantheon moderner Lyrik bekommen.

Dies etwa waren bis zum Jahre 1858 die anerkannten Träger und Persönlichkeiten englischer Lyrik. Sehen wir nun zu, welche Namen sich während dieses Jahres verschiedene Grade dichterischer Verdienste erwarben, so erhalten wir ein bestimmtes Bild von der Productivität auf diesem Gebiete.

Wir begegnen Dichtern vom zartesten Alter und in allen Klassen, z. B. einem neuen Lyriker unter den Kohlen-Bergleuten von Durham [1]). Der „Arbeiter“ nennt sein Buch einen „ersten Ausflug hinauf in die sonnigen Gefilde der Poesie“. Er unternimmt ihn mit kräftigen Schwingen und einem weiten Herzen, nicht nur für seine leidenden Mitbrüder, sondern auch für Ungarn, Polen und andere unter

[1]) Lyrics by J. S., a Coal-Miner. Durham, printed by George Procter. Market Place. Ohne Verleger und auf Kosten des Verfassers.

Tyrannei seufzende Völker. Seine Liebeslieder sind frisch und voll Selbstgefühl, nicht sentimental aufgehend, sondern mit Humor und Ironie andeutend, dafs er zur Noth auch ohne Erhörung auskommen werde, was auch der dichterische Bauer Clare in Northamptonshire zu verstehen gab. Feine Form und Fassung wird man natürlich weder von dem Einen, noch von dem Andern erwarten. Ein sechszehnjähriger Dichter, Robert W. Buchanan, gehört mit seinen privat gedruckten *Poems and Love Lyrics* ebenfalls zu den Anfängern, aber solchen, die versprechen. Der auch nicht viel ältere Dichter von *To the Eternal*, Vernon de Montgomery, trat mit „sonnigen und schattigen Stunden" [1]) und „Uebersetzungen aus 60 Sprachen" auf, die in ihrer Leidenschaft, Phantasiefülle und Wortreichthum viel Material und Capital bekunden und so zu Hoffnungen berechtigen, aber in ihrer Wildheit und Unordnung noch nicht selbst auf wirkliche Schönheit Anspruch machen können.

Gesammelte Dichtungen von dem Geistlichen William Tidd Matson [2]) athmen wahrhaft lyrischen Geist und wurden von der Kritik wegen ihres reinen, frommen, anspruchslosen Tones und ihres edlen, humanistischen Inhalts fast allgemein rühmlich anerkannt, obwohl Einige zu viel Wordsworth in abgeschwächter Nachahmung tadelnswerth fanden. Eine wohlthuende Erscheinung waren die lyrischen Erstlinge eines Dichters in mittleren Jahren, von dem die Welt bis dahin noch nichts vernommen, der auf diese Weise die gewöhnliche Annahme, dafs zur Weichheit und Flüssigkeit des Liedes auch flüssige und empfängliche Jugend gehöre, sehr entschieden widerlegte. Die „Lieder eines Mittelalterlichen" von James Hedderwick [3]) verbinden die Frische und Wärme der Jugend mit der Ruhe, philosophischen Heiterkeit und Erfahrung eines edlen Herzens, das schon

---

[1]) Hours of Sun and Shade; Musings in Prose and Verse. With Translations from 60 Languages. By Vernon de Montgomery. London, Partridge & Co.

[2]) Poems. By William Tidd Matson. London, Groombridge and Sons.

[3]) Lays of Middle Age. By James Hedderwick. London and Cambridge, Macmillan.

viele Freuden und Leiden des Lebens überwunden hat. „Die Gluth von dem Feuer eines häuslichen Lebens flackert auf jeder Seite, nicht heiter, nicht hell, sondern sich in dem ahnungsvollen Schatten haltend, der dem Herzen voller Erfahrung theurer und klarer erscheint, als irgend eine Beleuchtung. Anmuth und zartes Gefühl sind die charakteristischen Eigenschaften des Dichters, und das ist kein Grund, warum man ihm ein Willkommen versagen sollte. Wir finden Erfahrungen und Verluste empfunden und besungen, die der Jugend als Erlebnisse in der Regel unzugänglich sind. Der Rythmus hat die Leichtigkeit und Grazie Tennyson's, des Meisters dieser Schule, in der unser Autor mindestens erster Schüler ist“ [1]). Als gelungene Beispiele werden besonders genannt und gerühmt: *Passed away*, *Alone* und *Middle Age.* Diese mittelalterliche Zeit „ruhigen Entschlusses und nüchternen Denkens, das hohe Tafelland, auf welches wir durch strauchlende Schritte oft mifsgerichteter Anstrengung getrieben wurden, letztes Gefild für uns mit fruchtbarem Boden“ ist auf eine Weise besungen, die jedem Dichter dieses Jahrhunderts selbst vom höchsten Ruhme noch Ehre gemacht haben würde.

Dies sind die hauptsächlichsten *neuen* Lyriker, welche im vorigen Jahre mehr oder weniger willkommen geheifsen und anerkannt wurden. Keinem von ihnen wurde ein Zeugnifs erster Klasse ausgestellt, aber in allen entdeckte man irgend etwas Ansprechendes und Dichterisches, sogar Eigenes, Neues und Individuelles, wenn man auch keinem einzigen den Ruhm voller Originalität zusprechen konnte. Von den bekannten und berühmten Dichtern erhielt die Literatur, aufser sporadischen Kleinigkeiten, mehrere gröfsere Dichtungen. Namentlich fand des fruchtbaren und mannichfaltigen Predigers und Poeten, Charles Kingsley antikes Epos *Andromeda* [2]) einen zahlreichen Kreis gebildeter Verehrer und fast ausnahmslos die rühmlichste Anerken-

---

[1]) Chambers's Journal No. 269, Jahrgang 1859. Die Kritik in andern Organen stimmt anerkennend und begeistert im Wesentlichen damit überein.

[2]) Andromeda and other Poems. By Charles Kingsley, Rector of Eversley. London, J. W. Parker and Son.

nung. Die bekannte mythologische Sage von dieser schönen Tochter Cassiopeas, die einem Meeresungeheuer geopfert werden soll und im letzten Augenblicke der Gefahr von Perseus befreit, geliebt und als Gattin gefreit wird, ist im Wesentlichen treu beibehalten, aber in Hexametern, deren man die englische Sprache lange für unfähig hielt, auf das Glücklichste ausgemalt und in antiker, klassischer, heiter-heidnischer Anschauung detaillirt. „Wir erkennen auch hier wieder die Harmonie zwischen dem geliebten Prediger und dem geschickten Poeten. In allen seinen Werken, von der „Heiligen Tragödie“ bis „Vor zwei Jahren“, bewährte der Dichter dieselbe Wahrheit, dafs Trauer und Melancholie nicht himmelgeboren, nicht christlich seien, dafs just jeder desto reiner in seinem Denken, heiterer in seinen Worten, braver in seinem Thun sei, je mehr er sich dem Urbilde des wahren Menschen nähere. Diese Dichtung ist eine ehrliche und edle Protestation gegen Manichäismus, Ascetismus und Puritanismus (dieselbe Heuchelei unter verschiedenen Namen)“ [1]). Neben Andromeda haben noch kleinere Gedichte Platz gefunden, in denen englische Journalleser liebe Bekannte begrüfsten. Einige davon sind bereits in Gefahr überpopulär zu werden, wie die „drei Fischer“ und die „Dünen der Dee“, da sie seit längerer Zeit in allen möglichen Kreisen, bald kunstvoll, bald unmelodisch, auf Strafsen und Gassen gesungen werden. „Maura“, das längste Gedicht nach Andromeda ist ein furchtbares, erhabenes Gemälde christlichen Märtyrerthums aus den Verfolgungen des vierten Jahrhunderts. Kurz, Kingsley hat sich „durch diesen neuesten Band seiner reichen dichterischen Thätigkeit wieder als einen der originalsten, männlichsten und treuesten englischen Schriftsteller bewährt, der allgemein geliebt und verehrt wird und nur unter orthodoxen und sectirerischen kirchlichen Kurzköpfen ohnmächtige Feinde findet“.

Ueber Alfred Tennyson's Spende für dieses Jahr, die

---

[1]) The National Magazine. Maiheft 1858. p. 6—8.

Müller-Tochter [1]), sprach sich die Kritik im Ganzen nur sehr lauwarm und zweifelhaft aus. Vergleichungen mit früheren Meisterwerken dieser alten, ersten Dichtergröfse der Gegenwart und Poeta laureatus führten zu dem Eindrucke, dafs er hier seine Frische und Kraft, seinen Bilder- und Gedankenreichthum, die musikalische Tönigkeit seiner Verse im „Traum des Tages", der „sprechenden Eiche", dem „Traume schöner Frauen" u. s. w. nicht erreicht habe, vielmehr etwas gealtert erscheine. Doch fehlte es auch nicht an Bewunderern, welche auf einzelne Schönheiten und gelungene Episoden hinwiesen, die nicht nur dem Dichter selbst neue Lorbeeren brächten, sondern auch als ein Gewinn der überreichen englischen Poesie anerkannt werden müfsten. Bei dem Nationalstolze der Engländer, der sich auch in der Kritik oft breit macht, läfst sich von vorn herein annehmen, dafs die nicht unbedingte Anerkennung eines Gedichts von dem gleichsam monopolisirten ersten Meister auf sehr wesentlichen Fehlern beruhe, welche der Berichterstatter auch in dem Mangel an Einheit der Composition, den Episoden und den schleppenden Versen zu finden glaubte. Die kräftigste und feurigste poetische Schöpfung des Jahres begrüfsten Publikum und Kritik unstreitig in der dialogischen Satire: „das Zeitalter" [2]) vom Dichter des „Festus" und der „Engel-Welt", Philipp James Bailey. Als Ganzes und artistische Composition fand die Dichtung viel begründeten Tadel. Der Gesprächsform zwischen drei Freunden fehlte der dialogische Geist und Charakter. Auch vermifste man durchweg die eigentliche Satire. Aber niemals, hiefs es [3]), hat eine edlere Leidenschaft, eine poetischere Kraft, ein heiligerer Groll zu Gericht gesessen über die zahllose, schwere Menge von Sünden und Verbrechen, von Verirrungen und Thorheiten unserer öffentlichen, poli-

---

[1]) The Miller's Daughter, a Poem, illustrated. London, Kent and Co.

[2]) The Age: a Colloquial Satire. By Ph. J. Bailey, Author of „Festus", the „Angel-World" etc. London, Chapman and Hall.

[3]) Es würde ungemein viel Raum fordern, die mehr als 50 kritischen Urtheile der Zeitungen und Zeitschriften specieller anzugeben.

tischen, socialen, Kunst-, Literatur- und Kulturverhältnisse. Im Laufe der Dichtung werden alle diese Zustände durchgesprochen, beleuchtet, von dem Einen vertheidigt, um von dem Andern desto grimmiger und gründlicher verurtheilt zu werden. Sein Richterstuhl ist der eines jugendlichen Freiheitsgefühls, der Humanität, Schönheit, Liebe und Einigkeit unter den Völkern. Dies gibt dem stürmischen, zürnenden, edeln Dichter reiches Material zu poetischen Betrachtungen und Lehren über Kunst, Poesie, Schönheit und Recht, die sich zuweilen in Fabeln und Parabeln kleiden, in welcher Form denn auch zuletzt der Kern und die Substanz des ganzen Straf- und Lehrgedichts zur *satirischen* Anschauung gebracht wird, die an kaustischer Bitterkeit vielleicht Alles übertrifft, was bisher über die Faulheit öffentlicher, politischer, socialer und Rechtszustände gesagt ward: Recht und Freiheit, überall verfolgt und vertrieben, gründen endlich in London ein Compagnie-Geschäft, wobei sie aber überall und immer wieder mit den Gesetzen und der herrschenden Lüge und Heuchelei so lange in Conflict gerathen, bis sie ruinirt, bestraft und in Ketten gelegt sind. Nach ihrer Befreiung finden sie nur verstohlen und heimlich bei diesem und jenem einzelnen Manne von Ehre und Wahrheit ein leidliches, gelegentliches Unterkommen, bleiben aber immer in Gefahr, wieder ertappt, angeklagt und bestraft zu werden. — Von den übrigen etwa vierzig Lyrikern und Dichtern in gebundener Rede, die während des Jahres auftraten, scheint keiner besondere Lorbeeren geerntet zu haben. Insofern sie Dramen oder Tragödien lieferten, werden die besseren noch unter dieser Abtheilung Erwähnung finden.

Das Gebiet des *Romans* und der *Poesie in ungebundener Rede* überhaupt ist in der englischen Literatur ein beispiellos grofses, weites und üppig angebautes, so dafs in solchem embarrras de richesses die Umschau schwer wird.

Mit grofser Freude begrüfsten die Engländer den berühmten Komiker und Humoristen Amerikas, den Canadischen Richter Haliburton (*Sam Slick*), als einen der ihrigen im engeren Vaterlande, in der Literatur wie im

Parlamente. Als schottischer Grundbesitzer kam er in letzteres; die anglosächsische Literatur hatte sich seiner schon längst mit allgemeiner Bewunderung gefreut. „Natur und menschliche Natur vom Verfasser des Sam Slick“ [1]) gehört der Farbe und dem Tone nach gröfstentheils zwar noch Amerika an, da der Verfasser sich aber damit in England selbst literarisch einführte, dürfen wir diesen neuen Schatz seines eigenthümlichen Humors, dessen Charakter und Inhalt wir als bekannt voraussetzen müssen, in einem Jahresberichte nicht übergehen. Wir halten eine blofse Registrirung für hinreichend, da sich in Ton und Haltung des witzig hin und her sprudelnden Werkes nichts Bemerkenswerthes findet, das den Vorzügen und Eigenthümlichkeiten des Humoristen etwas Wesentliches hinzufügte oder eine Abschwächung des schon bejahrten lachenden Demokritos verriethe. Was Sam Slick aus seiner prägnanten Individualität und von Amerika als Natur und menschliche Natur humoristisch beleuchtet, schilderte ein Londoner Humorist mit eben so viel eigener Individualität zunächst aus dem Londoner, dann aber auch aus dem continentalen Leben überhaupt als „Kunst und Natur zu Hause und aufserhalb“ [2]). Der geistreiche Verfasser dieser kecken, frischen Skizzen und Bilder des Lebens und der Kunst in England, Frankreich, Holland u. s. w., Mr. W. Thornbury, wurde von der Kritik ein grofser Maler mit der Feder genannt. „Er hat das Auge des Künstlers: er sieht in jedem Dinge ein Bild oder einen Stoff dazu, und mit wenigen kühnen Strichen seiner Feder läfst er uns sehen, was er sieht, geniefsen, was er geniefst. Wir verfolgen mit Freuden die rasch entfalteten Bilder seines Künstler-Portfolios, seine Skizzen mit ihren breiten Contrasten von Licht und Schatten, seine effectvollen, kleinen Partieen in Purpur, der allen Malern so lieb“ [3]). „Mr. Thornbury ist ein Londoner und ein

---

[1]) Nature and Human Nature. By the Author of „Sam Slick“. New York. (Nachgedruckt: London, Hurst and Blackett.)

[2]) Art and Nature, at Home and Abroad. By George W. Thornbury. London, Hurst and Blackett.

[3]) The National Magazine 1858, p. 133, als eins der besten kunstkritischen Organe erachtet.

mündiger, bewundernder Sohn seines grofsen Vaters, dessen Angesicht er kannte und liebte von Kindheit an“. Die starken moralischen Contraste Londons, die er zum Worte und zur Anschauung bringt, machen ihn zum Dichter. Die Capitel über inneres und äufseres Leben in London, auf dem Continente, in Paris sind mit Geist und Geschick skizzirt. Er ist schnell und treffend im Auffassen, aber in zu grofser Hast für richtige Classification. Auf seinem eigenen artistischen Boden jedoch zeigt er grofsen Scharfsinn in Charakterisirung der feinern Unterschiede niederländischer Kunst, des Holländers von einem Teniers und von einem Ostade“. — „Mit grofser Liebe und Ausführlichkeit ist Hogarth geschildert und gewürdigt. Kurz wir finden in „Kunst und Natur“ des Mr. W. Thornbury kaum einen andern Fehler, als den, dafs das Buch aus zu viel Vorzügen besteht. Jede Seite schäumt und glüht. Wer aber die Gesetze der Kunst so gut versteht, sollte sich vor dieser Monotonie des Glanzes gehütet haben. Aber das vorliegende Werk entfaltet einen Schönheitssinn, so frisch und individuell, mit einer Kraft der Beobachtung, so scharf und lebendig, dafs wir den Verfasser immer wieder gern hören, wo und wann er auch aufs Neue beginnen mag“.

Die übrigen kritischen Organe stimmten im Wesentlichen in solcher warmen Anerkennung überein. Nach dem Urtheile des Berichterstatters erinnert Thornbury an die besten Zeiten und Leistungen des sogenannten „jungen Deutschlands“, die Heine'schen Reisebilder, die Laube'schen Reise-Novellen, freilich in eigener Individualität als Engländer und Londoner, als enthusiastischer Maler und Zeichner mit Tinte und Feder. — Sein bald darauf erschienener Roman: „Jeder sein eigener Trompeter“[1]) fand nicht so warme Anerkennung, da man namentlich Ausführung, Charakterzeichnung und Dramatik der Handlung vermifste, wiewohl der geistreiche und witzige Verfasser für einzelne Partieen und Streiflichter oft genug belobt und in Zeitungen excerpirt ward.

[1]) Every Man His Own Trumpeter. By George W. Thornbury. 3 vols. London, Hurst and Blackett.

Was im Uebrigen die beinahe zweihundert im Jahre 1858 erschienenen Romane, Novellen und Erzählungen (*Novels*, *Tales* und *Stories*) betrifft, so ist es schwer, alles Selbständige, Eigene und poetisch Werthvolle aus dem Conventionellen und der Fabrikarbeit herauszufinden und gebührend hervorzuheben, da hier unmöglicher Weise ein Urtheil aus eigener Lectüre durchweg erwartet werden kann, und die Kritik just in dieser Sphäre am Meisten durch gesellschaftliche Beziehungen, Parteistellung, Zufall, Leichtsinn, Ueberhäufung und Ueberdrufs bedingt wird. Es bleibt unter diesen Verhältnissen dem ehrlichen Berichterstatter nichts Anderes übrig, als aus einer Combination eigener Lectüre, mündlicher Unterhaltung mit Literaten und Reminiscenzen aus öffentlichen Beurtheilungen in möglichster Kürze zu erwähnen, was eben mehr oder weniger auf kürzere oder längere Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit beschäftigte und im Guten oder Bösen als auffallend und eigenthümlich besprochen ward.

Als charakteristisch gilt hier zunächst, dafs etwa zwei Drittel der Romane und Erzählungen aus *weiblichen* Federn flossen und diese der Mehrzahl nach im Wesentlichen sich um Ein tragisches Pathos bewegen, die Stellung des weiblichen Geschlechts in der Gesellschaft, im Hause, zum Gatten, zum Liebhaber u. s. w. Hier ist es besonders die Stellung der Gouvernante und der gebildeten, armen, abhängigen Dame überhaupt von anspruchsvollen, oft rohen und reichen Hausherrinnen und ihren Töchtern, welche zum hundertsten oder tausendsten Male neuen Stoff zu poetischen Klagen und tragischen Situationen liefern mufste. Sodann ist es die gesellschaftliche Stellung der gebildeten Frau, der „Lady", welche durch ihre luxuriösen Ansprüche, durch Mangel an Herzensnahrung an der Seite eines kalten, geldmachenden, aus Conventionalismus angetrauten Mannes zu den verschiedensten Verirrungen, mit und ohne Schuld, und so zu romanhaften Verwickelungen, tragischen Situationen und Katastrophen führt. Dies ist die hergebrachte, bereits vielfach erschöpfte weibliche Roman-Atmosphäre, in der nur durch besondere Erleb-

nisse, individualisirte Charakterzeichnung und feine, tiefe Beobachtung etwas Ansprechendes und poetisch Verdienstliches erreicht werden kann. Nur wenige von den ungemein zahlreichen englischen Romanschriftstellerinnen haben es zu dem Rufe und Ruhme der Originalität in Erfindung und Form, der glücklichen Eroberung auf neuen Gebieten bringen können. Unter denen, welche in dieser Beziehung ungewöhnliche Anerkennung fanden, möchten folgende namhaft zu machen sein. An „Philip Lancaster" von Maria Norris, „Caste" von der Verfasserin des „Mr. Arle", „Waisenkinder" von der Verfasserin der „Magaret Maitland" u. s. w., die vor 1858 erschienen waren, und an „Riverston" von Miſs Craik, im Winter 1857—58 besonders bekannt und fashionable geworden, hatte die Kritik die Vorzüge des modernen weiblichen Romans vor den älteren, conventionellen, in denen die Leute „wie ein *Buch*" sprachen und sich endlich auf die feierlichste, langweiligste Weise heiratheten, nachgewiesen: Natur, Leben, realistische Wahrscheinlichkeit, Individualität, Eingehen in die Details der Individuen und der objectiven Welt. *Riverston* besonders fand ungewöhnlichen Beifall, weil man hier endlich einmal eine verhältniſsmäſsig glückliche, nicht niedergetretene, „überarbeitete, unterbezahlte" Gouvernante, und Humor darin, detaillirende Analyse des Charakters, etwas Neues und Eigenthümliches in Menschen und ihren Verhältnissen kennen lernte. Dies ist denn auch im Wesentlichen das Kriterium, nach welchem andere, spätere Romane gemessen wurden, und welchem besonders weibliche Federn genügten. Das mehr naturalistische oder realistische Element werden wir erst während des Jahres 1859 sich mehr entwickeln sehen. Der moderne weibliche Roman wird besonders den Dichtungen von Charlotte Brontë zugeschrieben, an deren eigenste und zuweilen kühne Originalität sich auch viele Nachfolgerinnen anlehnen, so daſs es in kritischen Besprechungen Stil ward, im Roman den Einfluſs derselben ebenso nachzuweisen, wie in der Lyrik den von Wordsworth.

Dem oben angedeuteten Kriterium entsprachen am mei-

sten Mrs. Hall[1]) in ihrem „Herzbuben", Mrs. Howitt in *Trust and Trial*[2]) (welche beliebte alliterirende Taufe nicht gut übersetzt werden kann), „Adele"[3]) von Julia Kavanagh, „Zwei Herzen"[4]) von Mrs. Grey und hoffentlich noch manche von den etwa sechzig weiblichen Romanen, Novellen und Erzählungen.

Im Allgemeinen wird den Romanschriftstellerinnen nicht bloſs eine quantitative Ueberlegenheit, sondern auch eine qualitative zugesprochen. Sie gewinnen die Herzen durch den Cultus und die Ausmalerei des Gemüthlichen, Zarten und Lieblichen, und zeigen überhaupt Vorzüge in Detailausführungen, während die Männer im Harten und Salzigen, in Satire, Komik und Humor, in einer gewissen, der modernen englischen Schriftstellerei überhaupt ganz eigenen witzigen Bitterkeit und Höhnung nach ganz anderen Lorbeeren streben, ohne da besondere Concurrenz von Damen zu erfahren. Der Salzigste unter ihnen ist George Augustus Sala, ein junger Londoner Schriftsteller von portugiesischer Herkunft, der lange mit Charles Dickens und seinen Household Words verbunden war und sich offenbar nach dessen Humor bildete, ohne jedoch sich dessen anmuthige und herzgewinnende Vorzüge anzueignen. In seinen russischen Reisebildern[5]) zeigt er sich übermüthig witzig, anmaſsend und oft beinahe blind von englischer nationaler Eitelkeit, während er in seiner „Bezähmung der Widerspenstigen"[6]) dieses Shakespeare'sche Thema in seiner Weise modernisirte und versalzte. Hierher gehört auch der etwas weniger bittere, meist für Journale Erzählungen liefernde Shirley Brooks, der nur mit einer novellistischen Kleinigkeit, dem „Gordischen Knoten"[7]), als selbständigem Buche auftrat, zwar mit seinen einzelnen Witz-

---

[1]) The Knave of Hearts, a Novel. 3 vols. By Mrs. Hall. London, Newby.

[2]) Trust and Trial, a Novel. By Mrs. Howitt. London, Hurst and Blackett.

[3]) Adele, a Novel. By Julia Kavanagh. 3 vols. Ebenda.

[4]) Two Hearts, a Tale, edited by Mrs. Grey. Ebenda.

[5]) A Journey due North. By G. A. Sala. London, Bentley.

[6]) How I tamed Mrs. Cruiser. By G. A. Sala. London, Blackwood.

[7]) The Gordian Knot. By Shirley Brooks. London, Bentley.

lichtern Anerkennung fand, aber mit der Composition als einem Ganzen durchfiel.

Als muntere und geistreiche, wenn auch etwas leichtsinnige und zu flüchtig arbeitende Erzähler fanden auch Charles Reade und der derb in der weiten, wilden Welt umhergreifende Capitain Reid einen empfänglichen Leserkreis und kritische Anerkennung ihrer Vorzüge, die nicht sowohl poetischer und ästhetischer als vielmehr stofflicher, bei dem ersteren auch stilistischer, geistreich sprachlicher, Wort und Witz bildender Natur sind. Charles Reade zeigte dies durch eine Art von „Hans Dampf in allen Gassen" [1]), dem die Selbstbiographie eines Diebes, in Inhalt und Form oft sehr outrirt, beigefügt war.

Derselbe suchte in einem dreibändigen Romane: „Weisse Lügen" [2]) allerhand faule Zustände im socialen und politischen Leben witzig und satirisch zu geifseln, was ihm auch zum Theil gelungen sein soll; aber mit der Romanform, der Composition und dem Verlauf zeigten sich die öffentlichen Beurtheilungen wenig zufrieden.

Capitain Reid ist mit seinen frischen, handlungsreichen, in fernen Wildnissen und um die ganze Erde spielenden, realistischen, naturwahren, spannenden Erzählungen und Geschichten ein besonderer Liebling der Jugend, der er mit seltener Fruchtbarkeit immer neue Stoffe und Bücher liefert. Im Jahre 1858 erschienen nicht weniger als drei seiner neuesten Producte: die „Pflanzen-Jäger", Abenteuer botanischer Excursionisten auf himmelhohen Gebirgen und in tiefen Schluchten, die „Schleppe des Krieges", in Mexico zwischen den erhabensten Naturscenen und verschieden gefärbten Bastarden und Mischracen mit kochenden Leidenschaften und dämonisch listig gesponnenen Intriguen, und der „Davonläufer auf's Meer" [3]), wie solches

---

[1]) Cream. By Charles Reade. Enthält: Jack of all Trades; a Matter-of-Fact Romance; and the Autobiography of a Thief. London, Trübner and Co. 60 Paternoster Row.

[2]) White Lies, a Novel. By Charles Reade. 3 vols. London, Trübner a. Co.

[3]) The Plant Hunters. By Capt. Reid. London, Brown.
The War Trail. By Capt. Reid. London, Knight.
Run Away to Sea. By Capt. Reid. London, Knight.

in England nicht selten geschieht, so dafs *Robinsons* in neuer Form und Fassung und reich überladen mit Abenteuern immer wieder zum Vorschein kommen.

Ueberhaupt gibt die politische und maritime Ausdehnung Englands der Literatur ihre besten Stoffe, Charakterzüge und Eigenthümlichkeiten. Die reiche, sich fast stets durch neue Werke erfrischende *Reise-Literatur*, die bald ernst, bald komisch, bald wissenschaftlich und in Specialitäten ausgezeichnet ist, umfassend die Abenteuer, Forschungen und Erfahrungen von Officieren in allen möglichen Welttheilen und unter den verschiedensten Verhältnissen, Pflichten und Missionen, die Bücher reiche Söhne, unabhängiger Herren, gelegentlich auch von Gesandten und Consuln oder deren Frauen und Töchtern, welche ferne, unbekannte Länder, Völker und Zustände aus flüchtiger oder langjähriger Bekanntschaft, respective Studium schildern, Berichte über diplomatische Missionen an asiatischen, afrikanischen Höfen, über Kriege und Bombardements, Handelsverträge u. s. w. — diese überaus reiche und eigentlich frischeste und beste englische Literatur liefert zwar selten Productionen von speciellem literarischen, ästhetischen oder poetischen Werth, aber sie darf bei Beurtheilung der Nationalliteratur nie ganz übersehen werden. Wir können uns diesmal allerdings mit blofser Hinweisung begnügen, da wir uns aus dem Jahre, auf welches wir uns zu beschränken haben, allerdings vieler Neuigkeiten, aber keiner literarisch bedeutenden erinnern. Die grofsartigen Werke von Barth, Livingstone u. s. w. gehören als blofs *stofflich* bedeutende, in der Ausführung und Beherrschung überreichen Materials aber mangelhaft gebliebene, nicht vor unser Forum.

Im Gegensatze zu dieser, auch im Roman sich geltend machenden Literatur der weiten Welt ist den Engländern auch der häusliche Roman mehr eigen, als jeder andern Nation. Guizot hob dies einmal im Gespräche mit einem Parlamentsmitgliede hervor, wobei als eigenthümliche, den Engländern auch vorzugsweise angehörende Erscheinung der *Knaben-Roman,* die Romantik und respective

Demoralisation des Schuljungenlebens hervorgehoben ward. Wir setzen hier die eigenthümliche Gestaltung des freien, und in seiner Freiheit durch mafslose Speculation ausgearteten Privatschulwesens und die Sitte oder Unsitte, Kinder sobald als möglich aus dem Hause zu geben und solchen öffentlichen oder Privatschul- und Erziehungsanstalten anzuvertrauen, als bekannt voraus, und sei es nur aus Charles Dickens, um auf eine der besten Erzählungen dieser Sphäre aufmerksam zu machen.

Der Verfasser des „Eric“, F. W. Farrar[1]), hat zunächst, nach dem Urtheile der Illustrated Times[2]), dem sich ähnliche anschlossen, „das beste Buch über Knaben geschrieben. Es ist voll charakteristischer Scenen des englischen Schullebens, voller wirklicher Jungen von Fleisch und Blut, dabei voller Poesie und ergreifender Schilderung von Scenen und Katastrophen“. Zugleich sucht er aber über das englische Schul- und Erziehungssystem, nämlich durch theuere und uncontrolirte Privatanstalten ohne Familieneinflufs und aufser dem Hause der Eltern und Geschwister — im Gegensatze zu dem deutschen und französischen, das nicht nur unter Staatsaufsicht, sondern auch unter dem sittlichen Einflusse des Familienlebens steht, zu einer Entscheidung zu kommen. Hier ist es aber gerade, wo er den etwa noch Unentschiedenen im Stiche läfst und mindestens verwirrt, wenn nicht *gegen* sein theoretisch ausgesprochenes und von ihm selbst durch die Erzählung drastisch und schlagend widerlegtes Urtheil bestimmt. Eric war unter heilsamen Einflüssen lieber Naturen schulreif geworden. Nun kommt er in eine Schule mit „Board und Lodging“, d. h. sie wird zugleich seine Heimath, wie die der andern Schulknaben, die sich heimlich betrinken und alle möglichen Ausartungen, Ränke und Bosheiten practiciren. Der vom Hause aus liebe und unter gütigen Augen erzogene

---

[1]) Eric, or Little by Little. A Tale of Roslyn School. By F. W. Farrar. Edinburgh and London. (Berlin: A. Asher and Co.)

[2]) V. 18. Dec. 1858, p. 410.

Knabe wird „little by little“, wie fast alle anderen Mitschüler, ein Ausbund von Schlechtigkeit, endlich als Dieb relegirt und ein im sechzehnten Jahre gebrochen und reuig Sterbender. Die ganze Schule war besonders durch einen einzigen ausgemachten, verwahrlosten Mitschüler verdorben worden. Es ist wahr, sagt nun der Verfasser, dafs Eric in einem braven elterlichen Hause vor dem verwahrlosten Jungen und sonstigen Verderbnissen Schutz gefunden haben würde, aber zugleich wäre ihm dann auch der Vortheil entgangen, Charaktere kennen zu lernen, seine moralische Kraft durch Versuchung zu üben und zu prüfen — der wahre und unersetzliche Vorzug der Schule und Erziehung in freien Privatanstalten, meint der Verfasser; freilich zuletzt auch der Vortheil, wie eine Kritik hinzufügte, 16 Jahre alt reuig und ruinirt zu sterben, was wir nicht gerade für den Zweck halten, weshalb Kinder in die Schule geschickt werden.

Mr. Farrar hat zwar eine vorzügliche Schilderung englischen Schullebens geliefert, aber mit der Tendenz, vermittelst eines *Trotz*-Beweises das übliche Pensions- und Erziehungswesen zu vertheidigen, schlug er unwillkürlich in's Gegentheil um.

Viele andere Schul- und Erziehungsschriften, namentlich über den alten Streit zwischen dem Säcular- und dem kirchlichen System, gehören in das eigentliche pädagogische Fach und bieten in literarischer Beziehung unseres Wissens nichts Charakteristisches.

Bei dieser Schul- und Erziehungsfrage spielt die Rolle der englischen Frau und Mutter, die sociale Stellung des Weibes eine bedeutende Rolle. Hier hat sich eine grofse Kluft ausgebildet. Auf der einen Seite stehen Klage, Satire und Spott über die Unmütterlichkeit der englischen „Ladies“, auf der andern Angriffe dieser „Ladies“ auf die Gesellschaft, den Conventionalismus, Rechte und Gesetze, welche die Frauen barbarisch in ihren Rechten und Pflichten hemmen. Beide Seiten sind in der Literatur reichlich vertreten, doch erinnern wir uns aus dem Jahre 1858 keiner bedeutenden literarischen Production dieser Sphäre.

Lady Lytton's „Welt und Weib" [1]) ward zwar als das unerhörteste und furienhafteste Product auf der einen Seite, im weitesten Extrem, vielfach mündlich und schriftlich besprochen, aber auch zugleich wesentlich und mit Entrüstung verdammt, da hier nicht blofs alle literarischen und ästhetischen Schönheitslinien überschritten und verzerrt seien, sondern auch die Grenzen weiblicher Anschauungs- und Gefühlsweise. Da die Welt nicht im Besitze der wirklichen Thatsachen ist, durch welche die berühmte Schriftstellerin und berüchtigte Dame zu dieser Furienhaftigkeit getrieben worden sein mag (die in ihren Romanen und sonstigen Schriften erzählten hält man mit Recht, obgleich sie für photographirt ausgegeben werden, für übertrieben, karikirt und erdichtet), fehlt ihr auch das Material zu einem definitiven Urtheil über die Person und die Werke dieser jedenfalls bedeutungsvollen Schriftstellerin.

Vor den socialen sind die *historischen Romane* fast durchweg verschwunden. Um so gröfserer Aufmerksamkeit begegnete der beinahe isolirt auftretende historische Roman eines Mannes, der bisher zwar in der Politik und im Kriege und namentlich als Eroberer von Scinde rühmlich bekannt war, in der schönen Literatur aber noch keine besondern Lorbeeren geerntet hatte — des Generals Charles Napier: „Wilhelm der Eroberer" [2]). Zunächst war es der Name des Verfassers, der zu besonderer Beachtung dieses literarischen Products aufforderte. Dann stellte sich bald auch heraus, dafs der Verfasser seine kernige, oft trocken humoristische und kaustische Art und Weise hier auf das glücklichste und genialste verwerthet und aufserdem seine strategischen Kenntnisse, besonders in gerühmter lebendiger Schilderung der Schlacht bei Hastings, entwickelt hatte. Die beiden historischen und socialen Hauptgegensätze der englischen Bevölkerung, die noch heute neben und gegen einander be-

[1]) The World and his Wife; or a Person of Consequence: a photographic Novel. By Lady Lytton (Bulwer). 3 vols. 8°. London, Skeet. (Berlin: A. Asher and Co.)

[2]) William the Conqueror. A Historical Romance. By General Sir Charles Napier. G. C. B. London, Routledge. (Berlin: A. Asher and Co.)

stehen, das romanische und anglosächsische Element, deren ersten Kampf und Conflict der Verfasser als vorzüglich geeigneten Stoff wählte, sind in reicher, spannender Handlung, Ver- und Entwickelung, in grofsartigen, historischen Persönlichkeiten (Wilhelm, Herzog der Normandie, seine Gattin Mathilde, Harold, nach welchem der Roman selbst zuerst betitelt war, und Editha die anglosächsische Königin) und deren moralischen und socialen, tragischen Beziehungen drastisch und mit historischem Colorit geschildert, so dafs die am genauesten eingehenden Recensionen nur einzelne Partieen und Episoden angreifbar, das Ganze aber selbst für eine mit Walter Scott geschmückte Literatur erfreulich fanden. —

Was wir in engerem Sinne Epos nennen, hat sich längst in die erzählende und Roman-Poesie überhaupt aufgelöst. Nur die bedeutendste literarische Erscheinung des Jahres, als welche Carlyle's *Friedrich der Grofse* [1]) ziemlich allgemein bezeichnet und in zahllosen Kritiken gepriesen ward, erschien weniger als Geschichtswerk, sondern unter dem Gesichtspunkte eines grandios angelegten historischen Epos in seinem wahren literarischen und poetischen Werthe. Die nach Hunderten zählenden Organe der Tages-, Wochen-, Monats- und Vierteljahrespresse brachten alle zum Theil doppelte und dreifache Beurtheilungen und Auszüge, wie mehr oder weniger über jede andere ungewöhnliche literarische Neuigkeit, so dafs es unmöglich ist, auch nur die Schlagwörter und Hauptaussprüche derselben zu übersehen, ohne sich über die gemessenen Grenzen eines Jahresberichtes zu verlieren. Wir mufsten uns daher überall schon auf Total-Eindrücke aus diesen öffentlichen Beurtheilungen beschränken und konnten nur hier und da auf ein bestimmtes Organ hinweisen. Dies wird dem Carlyle'schen Werke gegenüber geradezu unerläfslich.

Im Durchschnitt erkannten alle öffentlichen Beurtheilungen die Grofsartigkeit, Selbständigkeit und poetische

[1]) History of Friedrich II of Prussia, called Frederick the Great. By Thomas Carlyle. London, Chapman and Hall. Vol. I & II. Berlin: A. Asher and Co.

Kraft des Carlyle'schen historischen Epos an, nur dafs sich viele ihr Endurtheil bis nach Vollendung des Werkes vorbehielten, da Friedrich der Grofse selbst in den beiden ersten vorliegenden Bänden, von beinahe anderthalb tausend Seiten, gegen den eigentlichen Heros derselben, seinen Vater, noch sehr zurücktritt und wir nur seine Jugend- und Leidensgeschichte, den noch durch und durch gefesselten Genius, kennen lernen — andererseits auch Verwahrung gegen diese Art von Stil und Behandlung der Geschichte einlegten. Diejenigen, welche den grofsen, genialen englischen Dichter und deutschen Denker in all seiner Selbständigkeit, seiner ganz eigenen, ja eigensinnigen Individualität von vorn herein gelten liefsen und das Werk ästhetisch, poetisch als ein *Epos* beurtheilten, trafen die Intentionen des Verfassers richtiger und konnten ihn nun um so unbedingter bewundern und preisen.

Carlyle selbst sagt, dafs Schiller einmal beabsichtigt habe, Friedrich den Grofsen als Epos zu behandeln, „aber“, setzt er hinzu, „es ist nicht ein unwahres, imaginäres Gemälde, das ich von meinem Schiller erwartete, sondern die wirkliche, natürliche Abbildung, wahr wie das Gesicht selbst, nein wahrer in einem Sinne. Der Künstler, wenn es einen dafür gäbe, könnte es, aber bis jetzt hat's noch keiner versucht“.

Das Carlyle'sche Werk beweist, dafs er selbst sich für den Künstler gehalten, und es versucht hat, ein in einem Sinne die Wirklichkeit an Wahrheit übertreffendes episches Bild von dem Helden des vorigen Jahrhunderts zu geben, das Jahrhundert selbst zu besingen und das ganze Hohenzollerngeschlecht. Man verglich das Werk als drittes Epos mit den beiden ersten des historischen Dichters: dem „Cromwell“ und der „Französischen Revolution“, und beurtheilte es so von einem ganz andern Standpunkte, als dem, von welchem aus wissenschaftliche Geschichtswerke der Kritik anheimfallen. Es ist der literarische, der ästhetische Gesichtspunkt der Kritik über poetische Productionen: der Stil, die Charakter- und Scenenmalerei, die Gruppirung, Veranschaulichung und Ausmalung des Einzelnen und des-

sen freie Verarbeitung für poetische Effecte, wodurch die Wirklichkeit zugleich übertroffen werden kann, da der Darsteller bei treuem Festhalten am wirklich Geschehenen dieses durch Gruppirung und Beleuchtung deutlicher, in seiner historischen Bedeutung klarer und effectvoller zu machen weifs.

Dieser vorherrschend ästhetische Gesichtspunkt zeigte die vorliegende erste Hälfte des grofsartigen Epos in Prosa im brillantesten Lichte. Andere Kritiker, welche den wissenschaftlich-historischen Standpunkt einnahmen, fanden denn freilich in der ganz individuellen, eigensinnigen, hier witzigen, dort tragisch erhabenen Diction und Behandlung desto mehr zu tadeln und gar bitter zu rügen. Auch stiefs die Carlyle'sche Vergötterung des vorigen Jahrhunderts auf Kosten des unsrigen auf derben Widerspruch. In mehreren Blättern begegnete man sogar Apotheosen unseres Säculums auf Kosten des achtzehnten, so dafs man die Carlyle'sche Ansicht umzukehren suchte. — Die kritischen Akten über diese Arbeit des grofsen, eigenthümlichen Dichters, Denkers und Forschers werden durch die beiden letzten, den Hauptstoff verarbeitenden Bände erst geschlossen werden, so dafs erst im nächsten Jahresberichte davon volle Rechenschaft gegeben werden kann.

Die *dramatische* und *Theater-Literatur* (zwei wesentlich verschiedene Gröfsen) ist in England bereits seit Jahren sehr mager gewesen und mehr und mehr verfallen, da sich wirkliche Dichter aus äufseren und inneren Gründen davon fern hielten oder sich von ihr abwandten.

Im Allgemeinen wird dramatische *Poesie* nicht aufgeführt, wenigstens fast immer den eigentlichen, gröfstentheils übersetzten, nach französischen und deutschen Originalen „bearbeiteten" Theaterstücken nachgesetzt.

Die Londoner Theater (in den Provinzen gibt es kaum eins von wirklicher Bedeutung) sind in den Händen der Privat-Industrie, die in scharfer Concurrenz durch kostspielige, gewagte Speculation, theuere Coulissen, theuere Ausstattungen, grobe Effecte und Schaugepränge aller Art Geld zu machen, respective auch sich aus einem Bankerott

in den andern zu „retten“ sucht. Die *Pantomimen* zu Weihnachten, wozu die Vorbereitungen oft schon im Juli oder August beginnen, verschlingen die beste Capitalskraft und verderben den Geschmack des Publikums durch die unerhörteste und geschmackloseste mechanische „Zauberei“. Andererseits ziehen zwei concurrirende italienische Opern durch die ersten und theuersten Künstler und „Fashion“ das Publikum von der Bühne ab, auf welcher dann und wann noch ein klassisches altes, oder wirklich gedichtetes englisches Drama zur Aufführung kommt. Unter diesen Einwirkungen ist die dramatische Poesie immer mehr verfallen, so dafs wir nur von wenigen dramatischen Dichtungen selbständiger Art und von noch weniger werthvollen englischen Theaterstücken zu berichten haben.

Math. Arnold hat das Kingsley'sche Thema: „Merope“[1]) als Tragödie behandelt, aber nach einigen lauen Kritiken zu schliefsen, ohne besonderen Erfolg, ohne Entwickelung einer übermittelmäfsigen poetischen Begabung, obwohl Andere ächt griechischen Geist und in der Zeichnung des Polyphontes viel dramatisches Geschick und „politische Philosophie“ zu rühmen fanden. Mit gröfserem Lobe sprach man von der Sclavin-Tragödie des Art. Helps[2]): „Oulita“, namentlich wegen wirkungsvoller Schilderung und handlungsreicher Veranschaulichung des Widerspruchs, in welchen die besten Regungen und edelsten Entschlüsse des verpönten und gebundenen Willens mit dem Belieben des Herrn gerathen und sich in guter dramatischer Gradation zum poetischen Siege der tragisch geopferten Sclavin steigern. Die sogenannte romantische Komödie: „das Mädchen von Norwegen“ des John Waddie[3]) schliefst sich an Heraud's Tragödie „Videna“ an, und behandelt die weibliche Kraft der Sanftmuth und Grazie über wilden Hafs von Kriegern und feindlichen Brüdern mit Einsicht und

---

[1]) Merope, a Tragedy. By Math. Arnold. London, Longman.

[2]) Oulita, the Serf, a Tragedy. By Art. Helps. London, Parker and Son.

[3]) The Maid of Norway, a Romantic Comedy, in five Acts. By John Waddie. London, R. Marlborough.

Geschick, obgleich dem Dialoge Feuer und den Versen Elasticität abgesprochen ward.

Ein eigenthümliches, hochpoetisches Mittelding zwischen Zaubermärchen und Drama (in Form und Inhalt) von George Mac Donald, dem Dichter des gerühmten Drama: „*Within and Without*“ fand ungewöhnlich viel Beifall und ward besonders wegen seiner *deutschen* poetischen Sinnigkeit, Innigkeit und Phantasiefülle gepriesen. Es führt den Titel: Phantastes, ein „Feen-Romance“ für Männer und Frauen [1]), und ist theils in Versen, theils in poetischer, rythmischer Prosa gehalten. Der phantastische Reichthum von Fabeln, Feen (Blumen, Bäumen und Pflanzen), Handlungen, Schicksalen und poetischen Schönheiten wurde in manchen Beurtheilungen ausführlicher behandelt und in einen Zusammenhang zu bringen gesucht, aber der Dichter selbst gab deutlich zu verstehen, dafs seine leichten, vieldeutigen, elastischen Gestalten sich jedem Verständnifs, jeder sinnigen Erklärung gefällig fügen.

Was die eigentlichen Bühnendichter betrifft, so hat mit Ausnahme Westland Marston's, der nur eine hübsche, englische Kleinigkeit lieferte [2]), kein einziger etwas von Bedeutung, Werth und Dauer geschaffen. Die meisten Kräfte, die sich noch dem praktischen Theater widmen, werden unstreitig dem „öffentlichen Aergernifs“ (public nuisance), wie die Weihnachts-Pantomimen von den Blättern bessern Geschmacks genannt wurden, geopfert. Alle Bühnen wollen zu Weihnachten eine möglichst abenteuerliche, möglichst mit Karikaturen, Schaugepränge, personificirten Abstracta, mechanischen Ueberraschungen überladene „Pantomime“ bringen, um die Massen zu locken und die Concurrenz zu bestehen. Dafür werden die Talente, die fürs Theater schreiben, durch Geld gewonnen, so dafs sie oft das halbe Jahr oder länger alle Tage zu thun haben,

---

[1]) Phantastes: a Faerie Romance for Men and Women. By George Mac Donald. London, Smith, Ewer and Co.

[2]) „A Hard Struggel. A Domestic Tale in one Act. By Westland Marston, as performed in the Lyceum Theatre“ ist im *National Magazine* No. 73 und 74 des Jahrgangs 1858 abgedruckt zu finden.

um Directoren, Mechanikern, Feuerwerkern, Komikern nach Wunsch und Willen zu arbeiten und zu ändern. Höhere, gebildetere Klassen haben aufserdem ihre Privattheater, unter denen sich das von Charles Dickens öfter auszeichnete, aber nicht für das grofse Publikum.

Sonstige neue Original-Arbeiten, auf der Bühne zur Darstellung gebracht, gröfstentheils Lustspiele, Possen und Farcen, erwiesen sich durchweg als mittelmäfsige Ephemeriden, selbst die zum ersten Male in Haymarket mit Beifall aufgenommene Komödie: „The Tide of Time“ von Bayle Bernard, der durch frühere Arbeiten als einer der geschicktesten Bühnendichter beliebt geworden. Im Uebrigen wiederholte man alte Stücke, oft für Schaugepränge zugerichtet, oder gab heimliche oder offene Uebersetzungen, resp. freie Bearbeitungen nach französischen Theaterstücken oder Novellen.

Das verhältnifsmäfsig kleine „Strand“-Theater nahm zwar unter der neuen Direction der Mifs Swanborough einen raschen Anlauf zum Besseren und suchte namentlich durch Originalstücke im Komischen, Burlesken und Farcenhaften sich über das gewöhnliche Treiben zu erheben, aber die Originalstücke fielen nicht gut aus und deshalb öfter durch, so dafs auch dort von keinem einzigen werthvollen Erfolge für die Bühnen-Literatur berichtet werden kann. Die andern Bühnen zeigten nun gar in keinerlei Weise weder Kraft und Willen, noch Talent und Patriotismus, National-Dramen oder mindestens Originalarbeiten zu begünstigen. Hat sich auch das Theater Saddlers Wells unter Direction des Herrn Phelps, des Shakspeare-Cultivators, den guten Ruf erworben, nach Classicität und Nationalität zu streben, so kam doch während des verflossenen Jahres nichts Bemerkenswerthes der Art zum Vorschein. —

Hiermit betrachten wir unsere Uebersicht der englischen Nationalliteratur im Jahre 1858 für geschlossen. Es versteht sich solchen bunten Massen und nicht leicht zu übersehendem Material von literarischen Objecten und unzähligen Kritiken gegenüber ganz von selbst, dafs der Be-

richterstatter sehr fern von der Meinung ist, als habe er hiermit alles Bessere berührt und in seinem richtigen Verhältnifs zu den literarischen Schätzen Englands dargestellt. Dazu würde mehr Raum und Mufse, auch eine ziemlich lange darüber hingegangene Zeit, während welcher sich manches Unbeachtete oder ungehörig Gewürdigte mehr in den Vordergrund gestellt und anderes der Gegenwart interessant oder wichtig Erscheinende zurückgetreten sein könnte, dazu würde überhaupt der umfassendere Standpunkt des Literarhistorikers gehören. Es kam hier darauf an, nach Kräften Alles, was in der Nationalliteratur mehr oder weniger als ungewöhnlich und werthvoll hervortrat und von Kritik und Publikum besonders beachtet ward, aber nur in Form eines Berichts, zusammenzustellen und auf das englische Urtheil darüber hinzuweisen. Dabei kann allerdings unter der grofsen Masse literarischer Erscheinungen Manches übersehen, Anderes dagegen, vergleichungsweise unbedeutendere, an dessen Stelle gekommen sein. Der Berichterstatter verschmäht es, sich deshalb zu entschuldigen: es liegt ohne Weiteres in der Sache.

Wenn er aus eigenem Studium, aus Leben und Umgang mit Literaten und Dichtern Englands ein eigenes Gesammturtheil über die Literatur dieses Jahres hinzufügt, so geschieht dies in der Ueberzeugung, dafs es von dem Urtheile der Kenner und Sachverständigen des Landes gewonnen, oder wenigstens danach berichtigt und befestigt ward.

Im Allgemeinen gilt es denn, dafs während dieses Jahres, wie gewöhnlich, geschrieben und gedruckt ward, und unter der ungeheuren Masse von literarischen Erscheinungen die *Reproduction* durchaus vorherrschte: Memoiren, Biographien, neue Auflagen alter Dichter und Bücher, Commentare dazu, Ergänzungen u. s. w. Dies beweist, wie die Literatur der letzten Jahre überhaupt, dafs das alte englische Kulturland sein Alter fühlt und weniger Productionskraft entwickelt, als Freude an den Schätzen seiner Jugend.

Was als producirt und national gegeben ward, erhob

sich im Durchschnitt nicht zu der Höhe literarischer Schöpfungen früherer, jugendlicherer Zeiten. Viele der berühmtesten Schriftsteller und Dichter traten gar nicht hervor, und was berühmte und populäre Namen lieferten, blieb gröſstentheils hinter den Erwartungen zurück, die durch frühere Werke derselben hervorgerufen waren.

Von literarischen Kräften, die zum ersten Male öffentlich auftraten, wurden manche als hoffnungsvolle Talente verschiedenen Grades begrüſst, keine aber als solarischer Genius, wobei jedoch der Trost ausgesprochen ward, daſs die groſsen Massen von Talenten, von werthvollen, Gutes und Schönes belebenden, gegen Gemeinheit, sociale Uebel kämpfenden literarischen Productionen durch ihre Menge und Verbreitung unter dem Volke ein gröſseres und praktisch höheres Kultur-Capital darstellen und zur Verwerthung bieten, als einzelne Genien unter einem literarisch weniger gereiften Volke zu produciren im Stande gewesen wären. Talente und Richtungen neuer Art, die sich im Jahre 1858 zum Theil erst ankündigten, werden wir während des laufenden Jahres in mancherlei ästhetischen Formen weiter entwickelt finden.

London, im Juli 1859.

H. B.

Der *spanisch-portugiesische* Jahresbericht, welchen Herr Millan y Caro in Madrid zu übernehmen die Güte hatte, ist uns leider noch nicht zugegangen; wir hoffen aber, in dem nächsten Hefte ihn bringen zu können.

Der Herausgeber.

Spanische Miscellen.

Es kann meine Absicht nicht sein, auf die oft erörterten und viel bestrittenen Anfänge der *castilischen Literatur*, insbesondere der Romanzen-Dichtung, näher einzugehen: was ich bezwecke, beschränkt sich auf einige Andeutungen, die mir eine genauere Erwägung zu verdienen scheinen.

Wie jede Dichtung, so ist auch die castilische das Ergebnifs der allgemeinen Bildungszustände, welche das geschichtliche Leben einer Nation während eines bestimmten Zeitabschnittes ausfüllen, und ohne eine wenigstens annähernd zutreffende Kenntnifs eben dieser Kulturelemente kommt man in Betreff der ältesten Dichtungen über blofse Vermuthungen nicht leicht hinaus. Zwei Schritte in dieser Richtung glaube ich durch meine Schriften: „*Raymund Lull und die Anfänge der catalonischen Literatur*", und in noch höherem Grade durch die „*Entstehung und Geschichte des Westgothen-Rechts*" gethan und den Boden für weitere Untersuchungen der Art geebnet zu haben. Ich halte es unter Anderem für ebenso ausgemacht, dafs die Fülle von *Sprichwörtern* in den Idiomen der pyrenäischen Halbinsel schlechterdings auf eine innige Berührung mit dem Araberthum zurückweist, als dafs umgekehrt die Spanier in ihren staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen nur Weniges, und meist Gleichgültiges, von ihren mohamedanischen Gegnern entlehnten [1]). Eine gröfsere Berücksichtigung, als man ihnen bisher angedeihen liefs, verdienen die *lateinischen* Poesien Spaniens, die Kirchenlieder nicht zu vergessen, die zum Theil noch handschriftlich in ziemlicher Menge vorhanden sind. Aufgefallen ist mir der häufige Gebrauch der fünfzeiligen Strophe, die Zeile zu 13 oder 14 Silben, mit wechselnden Reimen, wovon mir aufserhalb Spaniens nur ein einziges Beispiel aufgestofsen ist, nämlich das Gedicht auf den Tod des Herzogs Eric von Friaul (*Sinner*, Catal. Cod. Bibl. Bernensis. T. I. p. 146) [2]). Eine Handschrift aus dem berühmten

[1]) Wenn Damas Hinard die *mancebia*, im Poema del Cid, dem Namen und dem Ursprung nach für orientalisch hält, so irrt er sich. Das Wort mancebo ist weiter nichts als das romanisirte mancipium in der Bedeutung von junior, daher mancebo forero Freipächter bedeutet (Mein „Westgothen-Recht" S. 301, Anm. 167).

[2]) Das Gallus-Lied (*J. Grimm*, Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrh. p. XXX) ist von anderer Bauart. Nicht übersehen sollte man es, dafs in den Staats- und Militäreinrichtungen der spanischen Mauren die *Fünfzahl* mit despotischer Regelmäfsigkeit wiederkehrt, wogegen den Westgothen ursprünglich die Dreizahl eigenthümlich war.

Kloster Roda, die Palomares prachtvoll copirte, enthält ein Gedicht auf die Prinzessin Leodegundia, Tochter des Königs Ordoño, die im Kloster Bobadilla, nahe bei Samos, ihre Tage verlebte. Auf den ersten Blick läfst sich der Bau der endlosen Langzeilen schwerlich erkennen:

L-audes dulces fluant tibi alimodo magnam Leodegundiam Ordonii filiam exultantes conlaudemus manusque adplaudemus.
E-x genere claro semine Regali talis decet utique nasci proles obtima quae paternum genus ornat maternumque sublimat.
O-rnata moribus eloquiis claram eruditam litteris sacrisque misteriis conlaudetur cantus suabi imniferis vocibus.
D-um facies ejus rutilat decore moderata regula imperat familiis ornat domum ac disponit mirabili ordine etc. etc.

Bei näherer Prüfung gewahrt man jedoch, dafs jeder Vers eine ganze Strophe enthält, nämlich eine Langzeile mit vier Hemistichen, die beiden ersten von 6 und die beiden letzten von 7 Silben, worauf die Kurzzeile in den trochäisch-katalektischen Rythmus übergeht. Es können sonach beide Zeilen als sechszeilige Strophe geschrieben werden, wie folgt:

Laudes dulces fluant
Tibi alimodo
Magnam Leodegundiam
Ordonii filiam
Exultantes conlaudemus
Manusque adplaudemus.

Weifs man den Uebergang von den 6 Takten in die 7, und von den 7 in die 8, nebst dem siebentaktigen Abschlufs, richtig zu betonen, so gewinnt die Strophe einen rythmischen Reiz, einen schwellenden Wohlklang, von dem es jedoch sehr zweifelhaft ist, ob man ihn mit Palomares im 9ten Jahrhundert zu suchen hat. Irgend einen Antheil an der Romanzenbildung wird man diesen und ähnlichen lateinischen Dichtungen nicht absprechen dürfen, und schon darum lege ich ein nicht geringes Gewicht auf das in sapphischen Strophen verfafste Cid-Gedicht, durch dessen Veröffentlichung E. du Méril (Poésies populaires latines du moyen-âge, p. 302) die Freunde der altspanischen Literatur erfreut hat. Eine Strophe ist indefs von dem Herausgeber nicht richtig interpunctirt, weshalb ich sie hersetze, und zwar ohne alle Unterscheidungszeichen:

Marchio namque comes Barchinonae
Cui tributa dant Madianitae
Simul cum eo Alfagib Ilerdae
Junctus cum hoste.

Indem nämlich du Méril das Komma hinter Alfagib setzt, zieht er aus der Erwähnung der Feinde Lerida's den Schlufs, das Lied sei für die Bewohner dieser Stadt gedichtet. Vielmehr ist das Comma nach Ilerdae zu stellen und Alfagib Ilerdae durch Herr von Lerida zu übersetzen, da Mondhir al-Hádjib (Alfagib), der Gegner des Cid, von seinem Vater aufser Denia und Tortosa auch Lerida geerbt hatte.

Auch daran möchte ich erinnern, wie sehr es räthlich erscheint, bei der Beurtheilung der frühesten castilischen Dichtungen die ältesten prosaischen Texte, so weit sie zugänglich sind, zu Rathe zu ziehen, weshalb ich es mir nicht versagen will, einige Proben beizufügen. In den wahrscheinlich im Jahre 970 durch den Grafen Garci Fernandez, und im Jahre 1251 von Ferdinand dem Heiligen bestätigten Fueros von Melgar de Suso, nicht fern von Palencia gelegen, liest man unter Anderem: Ego Ferrant Armentales de godible corazon, é de mi bona voluntad, é por remedio de mi alma, et de mis parentes poblé esta villa. — Todo clerigo destas mismas villas nulla facendera, é non posen en sus casas ningun ome á su pesar. — Muger que envibdare, fasta un anno non pose posadero en su casa á su pesar. — E si señor de la villa vinier ó su criazon, é con ome de la villa vuelta volviere, el señor non haya deshonra. — E bien sepades que estos fueros que yo gané, non les gané por toller derechos á los señores herederos. — Nicht unerheblich davon abweichend, enthält die Uebersetzung der Acten des im Jahre 1020 in Leon abgehaltenen Reichsconcils Stellen wie folgende: En nas primerias mandamos que en todos los conceyos que furen fechos daqui en delantre (al. adelamtre), que elos plitos (al. quellos pleitos) de la yglesia sean vilgados (al. seam julgados) primeramientre, é que aya juizio bono ye sien falsidat. Mandamos á on (aom) que qualquier cosa que la yglesia tobier de testamentos en alg. tiempo otorgada é rrobrada, que la aya é la posya todo tiempo. — Mandamos que nengunt ome noble, nen de bienfetria compre solar ó ubierto (al. nen uorto ó orto) de mancebo forero, sinon ela meatat de fora tanto, é en esa meatat que comprar non faga poblacion ata en na tercera villa. — Si algun morar en mandacion, é obier ó dixier que non ye ome forero nen fijo de ome forero, el merino del Rey que tobier la mandacion, se gelo pudier probar por tres omes bonos é verdaderos, é por juramento dellos, que ye ome forero é fijo de forero, muere en na heredat, é ayala sirbiendo por ella; mais se non quisier morar en ella,

vaya libre hu quisier yr con so cavallo é con todo su atondo, é deixe la heredat e la meatat de todas suas bonas.

Daran schliefst sich füglich ein Abschnitt aus der castilischen Uebersetzung des Westgothen-Rechts (Fuero Juzgo): Todas las cosas que son comunales dévelas gobernar con amor de toda la tierra: las que son de cada uno dévelas defender omildosamientre, que toda la universitad de la yente lo ayan por padre, é cada uno lo aya por sennor, é asi lo amen los grandes, é lo teman los menores en tal manera que ninguno non y aya dubda del servir, é todos se metan aventura de muerte por su amor. — Aus Gründen, deren kritischer Nachweis hierorts zu weit führen würde, mufs angenommen werden, dafs alle drei Probestücke unter Ferdinand dem Heiligen übersetzt wurden, das Fuero Juzgo *möglicher Weise* im Süden der Halbinsel, die beiden andern ganz gewifs im Norden; ich glaube aber, dafs überhaupt kein castilischer Text eines Fuero in eine frühere Zeit hinaufgerückt werden darf, oder doch höchstens einige wenige wie die Carta-Puebla von Aviles (vom Jahre 1155), die Ticknor anführt. Daran ist in keinem Falle zu zweifeln, dafs der *officielle* Gebrauch des Castilischen kaum älter ist als die Mitte des 13ten Jahrhunderts, und dafs die ruhmreiche Regierung Ferdinands auch darum in der Kulturgeschichte Spaniens einen Wendepunkt bezeichnet. Und so steht nichts im Wege, die dichterische Hinterlassenschaft Alfons des Weisen mit den sprachlichen Umwandlungen, die während der Regierungszeit seines Vaters vor sich gingen, in unmittelbare Verbindung zu bringen, zu welchem Behufe eine seiner Cantigas aus der Handschrift der Madrider National-Bibliothek hier eine Stelle finden mag.

Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E daquest aveno grand tenp á ia passado,
Que ouv' en Tolosa un conde mui preçado,
Et aquest avia un ome seu privado,
Que fazia vida come religioso.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Entros outros benes muitos que el fazia
Mais que outra ren amava Sancta Maria,
Assi que outra missa nunca el queria
Oýr erga sua nenll era sabrosa.

Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E outros privados que con el condandavan
Avianll enveia, e porende punnavan
De con el volve-lo, porque desi cuidavan
Aver con el conde sa vida mais viçosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E sobresto tanto con el conde falaron,
Que aquel bon ome mui mal con el mezcraron,
E de taes cousas a el ó acusaron,
Perque lle mandava dar morte doorosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E que non soubessen de qual morte lle dava,
Por un seu caleiro a tan tost enviava,
É un mui gran forno encender llo mandava,
De lenna mui grossa que non fosse fumosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E mandoulle que ó primeiro que chegasse
Om á el dos seus, que tan toste ó fillasse,
E que seu demora no forno o deitasse,
Et que ý ardesse a carne del astrosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Outro di él conde á ó que mezcrao era
Mandoó yr que fosse veer, se fezera
Aquel seu caleiro o quell ele dissera,
Dizend esta via non te seia noiosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

En ele yá cabo dessa carreira,
Achou un ermida que estava senlleira,
U′ dizian missa ben de mui gran maneira
De Santa Maria a virgen preciosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E logo tan toste entrou ena eigreia
E diss' esta missa como quer que seia
Oyrei en toda, porque Deus de peleia
Me guarde de mezcra maa e revoltosa.

Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

En quant el a missa oya ben cantada,
Teve ia el conde, que a cous acabada
Era que mandara, et por en sen tardada
Enviou outr' ome natural de Tolosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E aquel om era o que a mezcra feita
Ouvera, et toda de fond á cima treita,
Et disse lle log vai corrend e a seita,
Se fez o caleiro a iostiça fremosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Tan toste correndo foiss' aquel fals arteiro
Et non teve via mas per un semedeiro,
Chegou aó forno, et logo o caleiro
O deitou na chama forte perigrosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Outro pois toda a missa ovu oyda,
Foi ao caleiro et dissell: as conprida
Voontad del conde? diss el si! sen falida
Se non nunca faça en mia vida gayosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Enton do caleiro se partia tan toste
Aquel ome bono, et per un gran recoste
Se tornou al conde, et dentren ssa reposte
Contoull end a estoria maravillosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Quando viu el conde aquele que chegara
Antele vive suobe de como queimara
O caleiro outro que aquele mezcrara,
Teveo por cousa doyr muit espantosa.
Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

E disse chorando: virgen beneita seias,
Que nunca te pagas de mezcras nen denveias,
Por en farei ora per todas tas eigreias
Contar este feito, et com es poderosa.

Non pode prender nunca morte vergonnosa
Aquele que guarda a virgen groriosa.

Es ist diefs ganz dieselbe Legende, die Schiller in dem „Gang nach dem Eisenhammer“ behandelt hat [1]). Der Stoff ist unzählige Male in Mönchslegenden, Fabliaux, Novellen, Gesten, in den meisten europäischen Sprachen verarbeitet worden: nur von dem Alfonsischen Gedichte wufste man bis jetzt nichts, und doch verdient gerade dieses die ganze Theilnahme der Literarhistoriker schon darum, weil der portugiesische Geschichtschreiber Antonio de Vasconellos († 1622) versichert, unter König Diniz († 1325), der seine Gemahlin Elisabeth von Aragonien im Verdacht der Untreue hatte, sei der Fall wirklich vorgekommen. Später wurde die Königin heilig gesprochen. Schiller hält sich genau an Rétif de la Bretonne. Wie Alfons dazu kam, bei seinen Liedern sich der gallegischen Mundart zu bedienen, das hatte seinen hier nicht näher auszuführenden Grund unfehlbar darin, dafs zumeist in Portugal, dann aber auch in den nächsten Umgebungen des Königs selbst die französische Troubadour-Dichtung damals ganz und gar in den Vordergrund trat. Es ist mehr als wahrscheinlich, dafs die von Cart Stuart herausgegebenen „Fragmentos de hum cancioneiro inedito, que se acha na livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa (Paris, 1823)“ einen Franzosen zum Verfasser hatten, theils aus sprachlichen Gründen, theils und namentlich aber der vielen französischen Colonien wegen, die seit den Zeiten des Grafen Henriques sich in Portugal niedergelassen hatten, und zu denen das im Cancioneiro mehrmals erwähnte Santarem gehörte.

Berlin, 23. Februar. Adolf Helfferich.

Zu Cintio dei Fabrizii.

Die Leser des Jahrbuchs müssen dem geehrten Verfasser des Aufsatzes über diesen bisher so wenig bekannten und beachteten Schriftsteller (s. oben S. 298 ff.) um so mehr für seine umständliche Besprechung desselben verpflichtet sein, als sich daraus die nicht unwichtige Stelle ergiebt, die Cintio in der Geschichte der erzählenden Dichtung einnimmt, so dafs er von nun

[1]) Ausführlich bei *M. W. Götzinger*, deutsche Dichter. 1857. Thl. I, S. 349.

an in derselben nicht mehr unbeachtet bleiben darf. Lemcke hat bei der Analyse der einzelnen Erzählungen gelegentlich weitere literarische Nachweisungen gegeben; einige andere füge ich hier im folgenden hinzu, soweit sie mir ohne eingehendere Forschungen eben zur Hand sind.

1) *La Invidia non morite mai.* Vergl. hierzu Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* Bd. III zu No. 82 (S. 131 ff. 3. Ausg.) und meine Bemerkung in Pfeiffer's Germania II, 243 zu dieser Nummer.

3) *Lettere non danno senno.* S. Grimm, *Reinhart Fuchs* S. XLVIII ff. Mafsmann zur *Kaiserchronik* III, 799 ff. — Wenn es bei Cintio heifst, dafs der Affe mit dem Löwen schmollte, weil derselbe bisher gegen sein ganzes Geschlecht gewüthet hat, so geht dies auf den in der alten Welt verbreiteten Glauben, dafs der Löwe sich durch Affenfleisch vom Fieber heile. S. hierüber *Weimarisches Jahrbuch* (Hannover 1854) I, 411 f.

8) *La va da tristo a cattivo.* Vergl. meine Bemerkung in Pfeiffer's Germania II, 244 zu Grimm's Haus- und Kindermärchen No. 94. — Zu der dort erwähnten Lehre: „seiner Ehefrau kein Geheimnifs zu vertrauen“ kommt nun noch die oben (S. 330) von Herrn Peÿ aus dem Doon de Mayence angeführte Stelle: „Et quant tu saras rien que celer tu vourras“ u. s. w.

13) *L'è fatto il becco all' oca.* Dies ist bei Ser Giovanni im Pecorone G. IX nov. 2, wo jedoch statt der Gans ein Adler erscheint.

23) *Non è più tempo di dar fen ad oche.* S. Bocc. *Decam.* II, 10.

36) *Ogni cuffia scusa di notte.* Diese Erzählung ist zusammengesetzt aus *Decam.* III, 3 und IX, 2.

38) *Dove che 'l dente duol, la lingua tragge.* Vergl. v. d. Hagen, *Gesammtabenteuer* Bd. III, S. VIII f. zu No. 54.

Felix Liebrecht.

Bibliographie des Jahres 1858.

Ueber die Einrichtung der Bibliographie ist das Folgende zu bemerken. Sie zerfällt in acht Abtheilungen. Die fünf ersten sind der Geschichte der vier romanischen und der englischen Literatur gewidmet; eine jede derselben zerlegt sich in zwei Abschnitte wieder, „A“ und „B“, von denen der erste die literaturgeschichtlichen Werke und Abhandlungen selbst, der zweite das Material umfafst, die Werke der Nationalliteratur der Vergangenheit nämlich, welche literaturgeschichtlich merkwürdig sind, vor allem Inedita, dann neue verbesserte Ausgaben; ihnen sind auch die Uebersetzungen der Klassiker angereiht. Die Ordnung der Bücher innerhalb dieser beiden Abschnitte ist unschwer zu erkennen. Was den Abschnitt „A“ betrifft, so sind die bibliographischen Schriften an die Spitze gestellt; dann folgen die Werke über die Geschichte der ganzen Literatur oder einzelner ihrer Epochen; hierauf die literaturgeschichtlichen Arbeiten, welche einzelne Landschaften oder Körperschaften (die Geschichte der Akademien), die Monographien, welche einzelne Gattungen der Literatur betreffen, dann gesammelte Abhandlungen über einzelne Schriftsteller und Bücher; diese letztere Kategorie bildet endlich den Uebergang zu den Einzelarbeiten über einzelne Schriftsteller, welche denn nach den Namen der letzteren alphabetisch gereiht sind. Diese Ordnung, welche man in der ersten — der französischen Literatur gewidmeten — Abtheilung vollkommen eingehalten findet, ist auch in den vier andern mit geringen Modificationen, welche die kleinere Zahl der Bücher da theils nöthig machte, theils erlaubte, eingehalten worden. In dem Abschnitte „B“ sind die Sammlungen sowie die Werke ungenannter Verfasser, gruppirt nach den literarischen Gattungen, vorausgesandt, die nicht anonymen Werke folgen dann nach den Namen der Verfasser alphabetisch aufgeführt, so dafs diese Hauptparthie von „B“ der von „A“ in der Anordnung entspricht. Letztere Einrichtung wird, hoff' ich, als von praktischem Nutzen sich bewähren, indem sie zugleich einen Index zur Bibliographie überflüssig macht. Die sechste Abtheilung bildet sowohl innerlich als äufserlich eine nothwendige Ergänzung der fünf ersten: ihr Titel wird dies zur Genüge schon zeigen. Die zwei letzten Abtheilungen sind den zwei Hülfswissenschaften der Literaturgeschichte, der Philologie und der Kulturgeschichte, gewidmet. Selbstverständlich waren *dort* alle Hülfs-, Schul- und Lehrbücher ausgeschlossen, *hier* alle Werke, die zu den Literaturen, welchen das Jahrbuch gewidmet ist, in keiner besondern Beziehung standen. In der Abtheilung der Philologie sind die Werke nach den Sprachen geordnet, in der der Kulturgeschichte nach der Verwandtschaft ihrer Gegenstände.

In den fünf ersten Abtheilungen wurde möglichste Vollständigkeit angestrebt und zwar in der Art, dafs alle mit der Jahreszahl 1858 publicirten Schriften und Werke der angezeigten Kategorien, *die für den Literarhistoriker von irgend welchem wissenschaftlichen Interesse sein könnten*, aufgeführt würden — eine Bedingung, die keineswegs zu übersehen ist. Dieses Ziel zu erreichen, war freilich nicht überall gleiche Aussicht des Erfolgs vorhanden. Rücksichtlich der französischen und englischen Literatur, und zwar der selbständig erschienenen Schriften, konnte eine ziemlich genaue Controlle vermittelst der bibliographischen Journale ausgeführt werden, wie denn namentlich die beiden folgenden zu diesem Zweck von mir benutzt wurden: *Bibliographie de la France.*

Journal général de l'imprimerie et de la librairie publié sur les documents fournis par le ministre de l'Intérieur. Paris. Cercle de la librairie und ***The Bookseller, a handbook for british and foreign literature. London.***

In Betreff der Literatur Spaniens leistete einen ähnlichen Dienst, obwohl schwerlich in demselben Umfang und mit derselben Zuverlässigkeit, das folgende Journal, dort wohl das einzige dieser Art: ***El Bibliógrafo español y estrangero. Periódico quincenal de la imprenta e librería. Bajo la direccion de D. Dionisio Hidalgo y D Carlos Bailly-Baillière. Chamberi.***

Für Italien und Portugal aber standen gleiche Hülfsmittel mir nicht zu Gebote, wie es denn dergleichen meines Wissens heute dort auch nicht gibt. Abgesehen von einigen andern Hülfsmitteln, unter denen ich der Brockhaus'schen Bibliographie gedenken mufs, die, besonders rücksichtlich der Angabe der Seitenzahl, mir öfters von Nutzen war, bildeten die Hauptquelle für die Literatur Italiens die literarischen Journale, von denen das ***Archivio storico italiano*** von Florenz und die ***Rivista contemporanea*** Turin's von mir selbst benutzt werden konnten, während andre Angaben, aus dem ***Crepuscolo***, der ***Età presente***, der ***Cronaca Cantù's*** geschöpft, durch die Güte unseres geehrten Mitarbeiters, Herrn Enrico Cornet, mir zu Theil wurden. So bietet denn auch die italienische Abtheilung nicht wenige Nummern: nur fehlt es bei dem Mangel eines allgemeinen bibliographischen Journals in Italien und den dort sehr schlechten buchhändlerischen Verkehrsverhältnissen [1]) an irgend welcher *Sicherheit* dafür selbst, dafs kein Werk von Bedeutung entgangen sei.

Auch in Zeitschriften im Jahre 1858 erschienene Arbeiten sowie Documente. die dem Bereiche der fünf ersten Abtheilungen angehörten, sind der Bibliographie einverleibt worden: in welchem Umfange dies von mir *erstrebt* worden ist, kann die der französischen Literaturgeschichte gewidmete Abtheilung zeigen. Sind in der der englischen weit weniger aufgeführt, so hat dies jedoch seinen Grund wesentlich in der geringen schöpferischen Thätigkeit der Engländer auf diesem Gebiete, indem einerseits ihre Reviews vielmehr mit der Politik und den Staatswissenschaften sich beschäftigen, andrerseits die dort den Erscheinungen der Nationalliteratur gewidmeten Artikel, so anziehend auch ihre *Darstellung* meist ist, selten einen *selbständigen* Werth haben. In Betreff der andern Literaturen aber zog schon die Beschränktheit der Hülfsmittel engere Grenzen.

Für den Gebrauch der Bibliographie erschien mir von besonderem Vortheil die Hinzufügung von Anmerkungen, welche die Natur der betreffenden Bücher, ihren Werth oder ihren Inhalt kurz charakterisirten. Da diese ausgedehnte Arbeit von mir allein diesmal ausgeführt werden mufste, konnte schon deshalb gar nicht davon die Rede sein, überall aus eigner Kenntnifsnahme der Bücher die kurzen Nachrichten zu geben, ganz davon abgesehen, dafs mir leider an meinem Wohnort, wie sich dies nicht anders erwarten läfst, keine Bibliothek zu Gebote steht, welche diese Novitäten alle oder selbst nur zum kleineren Theile anschaffte. In den meisten Fällen sind deshalb die der Bibliographie eingestreuten Anmerkungen aus den kritischen Organen des Auslandes ge-

---

[1]) Aus diesem Grund auch haben wir den italienischen Büchern die Namen der Verleger beigefügt, zumal es bei manchen leider nicht möglich war, Seitenzahl und selbst Format mitzutheilen.

schöpft, welche dann in der Regel auch namhaft gemacht worden sind, ohne Ausnahme jedoch, wo ein Urtheil citirt wurde. Ist daher sonst ein Urtheil abgegeben, gehört es dem Unterzeichneten an, indem doch gegen 30 der mit Anmerkungen begleiteten Werke und Abhandlungen von mir selbst durchgesehen werden konnten Absichtlich übrigens habe ich in den Anmerkungen mich nur auf das Nothwendigste beschränkt, welche Beschränkung indefs keineswegs eine Erleichterung der Arbeit war. Wenn ich der Mühe dieser Arbeit hier gedenke, so geschieht es aus zwei Gründen vornehmlich, einmal die Nachsicht der Leser für die Bibliographie überhaupt in Anspruch zu nehmen, zweitens aber die verehrten Mitarbeiter des Jahrbuchs, wenn sie von der Nützlichkeit dieser Abtheilung desselben überzeugt werden sollten, aufzufordern, den Herausgeber bei der Abfassung der folgenden Jahrgänge gütig zu unterstützen, sei es durch kurze Anmerkungen, in der Art abgefafst wie die hier gegebnen, über Werke, die sie kennen gelernt haben, sei es durch Mittheilung bibliographischer Hülfsmittel: in letzterer Beziehung würden namentlich die in Italien und Spanien lebenden Herren Mitarbeiter dem Jahrbuch einen besonderen Dienst erweisen können. — Uebrigens ist es wohl kaum nöthig zu erwähnen, dafs Werke von Belang, die mir entgangen wären, in der Bibliographie des folgenden Jahrgangs nachträglich aufgeführt werden sollen.

Noch bemerke ich, dafs in der Bibliographie *überall*, wo ein Jahresdatum zu ergänzen ist, 1858 anzunehmen sei. Da die Bibliographie sich stets nur auf den Zeitraum des verflossenen Jahres, so wie angezeigt, beschränkt, so versteht sich dies von den aufgeführten Werken und Abhandlungen von selbst; es gilt aber ebensowohl von den citirten Zeitschriften. Wo immer eine *andre* Jahreszahl anzuführen war, ist dies auch sicher geschehen — Ingleichen wird der Raumersparnifs halber in der ersten und zweiten Abtheilung der Ort des Verlags nicht angeführt, wenn er in jener Abtheilung *Paris*, in dieser *London* ist, da ja die meisten französischen Bücher *dort*, die meisten englischen *hier* erscheinen. Wo also in diesen beiden Abtheilungen die Ortsangabe fehlt, ist sie hiernach zu ergänzen.

Endlich habe ich noch den Bibliotheken von Cassel und Göttingen meinen besonderen Dank für die Liberalität, womit sie durch Darleihung von Journalen bei dieser Arbeit mich unterstützten, auszusprechen.

Dafs auch bei dieser Arbeit der gütige Rath meines verehrten Freundes, Ferd. Wolf, mir hülfreich zur Seite stand, darf ich nicht unerwähnt lassen.

Ebert.

I. Zur französischen Literaturgeschichte.

A.

1. La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrits en français, plus particulièrement pendant les dix-huitième et dix-neuvième siècles, etc. par *J. M. Quérard.* Tome XII. Corrections. — Additions. — Auteurs pseudonymes et anonymes dévoilés. Tome II. 1re livraison. Re— Renouard. 8°. p. 1—144.

Das Werk hat 1854 zu erscheinen begonnen. Es führt zugleich Wiederabdrücke französischer Werke aller Perioden, verschiedne Uebersetzungen in das Französische alter und neuer Autoren und Wiederabdrücke von Originalwerken derselben in Frankreich auf.

2. Catalogue général de la librairie française au 19e siècle, indiquant, par ordre alphabétique de noms d'auteurs, les ouvrages publiés en France du 1er janvier 1800 au 31 décembre 1855, par *P. Chéron.* Tome II. 3e livr. (Boniface-Coetlogon). 8°. IV, col. 770—1151. (Fin du vol.).

3. Manuel du bibliographe normand, ou Dictionnaire historique et bibliographique, contenant: 1° l'indication des ouvrages relatifs à la Normandie, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; 2° des notes biographiques, critiques et littéraires sur les hommes qui appartiennent à la Normandie par leur naissance, leurs actes et leurs écrits; 3° des recherches sur l'histoire de l'imprimerie en Normandie; par *Ed. Frère.* Tome 1er. A—Fur. Rouen, 1857—58. 8°. IV, 492 p. (Vollständig in 2 Bdn. oder 6 Lief.). Jede Lief. 15 Fr.

4. Seine-et-Marne. Essai de bibliographie départementale, ou Catalogue des ouvrages imprimés et manuscrits, opuscules, brochures, cartes et plans, etc., tant anciens que modernes, ayant pour objet le département de Seine-et-Marne et les pays dont il est formé, sous les différents rapports historique, descriptif, statistique, topographique, archéologique et biographique, par *Th. Lhuillier.* 18°. VI, 118 p.

5. Les Origines de l'imprimerie à Marseille. Recherches historiques et bibliographiques; par *J. T. Bory.* Marseille. 8°. 180 p.

In 100 Exemplaren. — Am Schlusse des Buchs findet sich die Genealogie und ein Tableau der Buchdrucker Marseille's von 1594—1857.

6. La Bibliothèque d'Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, roi de France, suivie de la Notice d'un Livre d'heures qui paraît avoir appartenu à cette princesse, par *Vallet de Viriville.* 8°. 38 p.

(Aus dem Bulletin du bibliophile et du biblioth. p. Techener).

7. La Bibliothèque de don Carlos, prince de Viane, par *P. Raymond.*

In: Bibl. de l'École des chartes, Mai—Juin.

Der Katalog der Bücher ist nach dem Original-Manuscript gegeben — einem Inventar, aufgenommen v. Sept. 1462 bis Jan. 1463 — welches in den Archiven des Départ. des Basses-Pyrénées sich befindet. Aufser lateinischen

nur franz. Werke, deren Titel aber sehr kurz und unvollständig. U. a.: „Item. Del Sant Graal en ffrances. It. De Giron en ffrances. It. Un libre en ffr. de pedres precioses. — — It. Tristany de Leonis en ffr. It. Un libre de Boeci en ffr. It. Un altre libre intitulat Giron en ffr. — — It. Valerius Maximus en ffr. It. Lo Romanç de la Rosa. — It. Un libre en ffr. Ogier le Danoys“ etc.

8. La Bibliothèque de Catherine de Médicis, par *Leroux de Lincy*. In: Bullet. du biblioph. et du biblioth. p. Techener, Mai.

---

9. Histoire des principaux écrivains français depuis l'origine de la littérature jusqu'à nos jours, par *Ant. Roche*. Tome Ier. 12°. VIII, 304 p. — (Wird 2 Bände bilden).

10. Du point de départ et des origines de la langue et de la littérature françaises, par *Sainte-Beuve*.
In: Revue contemporaine, Nov. et Déc.

11. Französische Literaturbilder aus dem Bereich der Aesthetik, seit der Renaissance bis auf unsere Zeit, von *Alx. Büchner*. 2 Thle. Frankfurt a. M. 8°. VIII, 628 p. 2 Thlr.

Der Titel zeigt den Charakter des Buchs vollkommen an: nicht eine geschichtliche Entwickelung, vielmehr Charakteristiken der bedeutenderen Dichter, verknüpft durch kurze Uebersichten; nicht ein Werk tieferer Forschung, aber von lebendiger Darstellung.

12. Ruelles, salons et cabarets. Histoire anecdotique de la littérature française, par *Em. Colombey*. 16°. 357 p. 2 Fr.

Enthält unter Anderm: Chez Conrart. — Un caprice de l'abbé de Boisrobert. — L'Hôtel Rambouillet. — Richelieu et ses collaborateurs. — Mezerai et le cabaretier le Faucheur.

13. Histoire de la littérature (française) pendant la révolution, par *E. Géruzez*.

Im Magasin de librairie, publ. p. Charpentier; indessen selbständig erschienen: Paris 1859. 8°. (VIII, 423 p.).

14. Geschichte der französischen Literatur seit der Revolution 1789, von *Jul. Schmidt*. 2 Bde. Leipzig. 8°. IV, 476 und 630 p. 5 Thlr. 18 Ngr.

Dieses Werk ist zum gröfsten Theil aus Journalartikeln, welche in den *Grenzboten* zuerst erschienen, hervorgegangen. Daher läfst denn die Composition des Ganzen gar manches zu wünschen übrig. Es ist mehr eine Sammlung von Charakteristiken der bedeutendsten Schriftsteller jener Literaturepoche, als eine Geschichte von ihr selbst. Jene Charakteristiken aber haben alle Vorzüge und Mängel von Journalartikeln und zwar eines ausgezeichneten Publicisten: Schärfe und Kühnheit des Urtheils, Lebendigkeit der Darstellung, eine Fülle von Beziehungen zur nächsten Gegenwart kennzeichnen das Buch ebenso sehr, als ästhetische und politische Partheinahme, die zwar ein Erfordernifs des Publicisten, aber eine Schwäche des Historikers ist.

15. Histoire de la littérature française sous la restauration, par *Alf. Nettement*. 2e éd., corrigée et augmentée. 2 Vol. 8°. XXIV, 1000 p. 10 Fr.

16. La poésie et les poëtes contemporains, par *Aug. Lacaussade*.
In: Revue contemporaine, Mars et Avril.

---

17. Biographie normande. Recueil de notices biographiques et bibliographiques sur les personnages célèbres nés en Norman-

die et sur ceux qui se sont seulement distingués par leurs actions ou par leurs écrits, par *Thdr. Lebreton.* Tome II. (E—L). Rouen 8°. 607 p. (Wird 3 Bde bilden). Jeder Bd. $7\frac{1}{2}$ Fr.

18. Les écrivains normands au 17e siècle, par *C. Hippeau.* 12°. 298 p.

Bis zur persönlichen Regierung Ludwigs XIV. — „Es finden sich darin interessante und gut geschriebene Aufschlüsse über den Cardinal Du Perron, Malherbe, Boisrobert, Sarrasin, St. Evremont.“ *Journ. d. Savants, Juillet.*

19. Des gens de lettres en Suisse, par *Vulliemin.*
In: Bibl. univ. de Genève, Sept. u. Oct.

---

20. Histoire de l'Académie française, par *Pellisson* et *d'Olivet*, avec une introduction, des éclaircissements et notes, par *Ch. L. Livet.* 2 Vol. 8°. XXVII, 1104 p. 12 Fr.

Diese beiden wichtigen Werke — denn Olivet ist bekanntlich der *Fortsetzer* Pellisson's — erscheinen hier in einer sehr correcten Ausgabe, in welcher zugleich alle dunkeln Punkte aufgeklärt sind und „in ausführlichen Commentarien den beiden Erzählungen alles, was sie zu wünschen übrig liefsen, hinzugefügt ist“. *Journ. d. Savants, Sept.*

21. Les Lanternistes. Essai sur les réunions littéraires et scientifiques qui ont précedé, à Toulouse, l'établissement de l'Académie des sciences, par *Desbarreaux-Bernard.* 8°. 110 p.

Die *Lanternistes*, eine literar. Gesellschaft, im 17. Jahrh. zu Toulouse gegründet, erhielt ihren Namen von dem Umstand, dafs die Mitglieder, welche des Abends sich versammelten, mit einer *Laterne*, um den Weg nach Hause zu finden, versehen waren.

22. Mémoire historique et biographique sur l'ancienne Société royale des sciences de Montpellier, par *J. Castelnau*; précédé de la vie de l'auteur et suivi d'une notice historique sur la Société des sciences et belles-lettres de la même ville, par *Eug. Thomas.* Montpellier. 4°. XXIV, 312 p.

---

23. Cours de littérature dramatique, par *Saint-Marc Girardin.*
In: Magasin de librairie, publ. p. Charpentier.

24. *Magnin* über das Ancien théâtre français (Bibl. elzév.), im Journ. d. Savants.

25. Mise en scène et représentation d'un opéra en province vers la fin du 16e siècle, par *L. Lacour.* 8°. 15 p. (Aus der Revue franç. Vol. XII.).

26. De la tragédie française depuis Athalie jusqu' à la fin du 18e siècle, par *D. Nisard.*
In: Revue contemporaine, Janv. et Févr.

27. Rachel et la tragédie, par *J. Janin.* (Mit 10 Photogr. Rachel in ihren Hauptrollen darstellend). gr. 8°. 532 p. 30 Fr.

28. Le théâtre réaliste. — Le fils naturel, de M. Alexandre Dumas fils, par *Émile Montégut.*
In: Revue des deux Mondes, Févr.

---

29. Essais de théorie et d'histoire littéraire, par *Edm. Arnould.* 8°. 501 p. 6 Fr.

Drei Abhandlungen: De l'invention originelle; Essai d'une théorie du style; De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française — die beiden ersten schon früher, die letzte hier zum ersten Male veröffentlicht.

30. Études de critique littéraire, par *Nisard.* 18°. VIII, 452 p. 3 Fr.

Zerfällt in 4 Abtheilungen: 1) Manifeste contre la littérature facile, zuerst 1833 erschienen, unveränderter Abdruck; 2) Biographie et critique littéraire — Artikel über Mirabeau, Armand Carrel, St.-Marc Girardin, das Leben Bossuet's enthaltend; 3) Souvenirs de l'Angleterre; 4) Kleine Abhandlungen der Moralphilosophie.

31. Études littéraires, par *H. Prat.* XVIIe siècle. Seconde partie, 1660—1685. 18°. 396 p. 4 Fr.

32. Variétés littéraires, morales et historiques, par *S. de Sacy.* 2 Vol. 8°. LX, 1169 p. 14 Fr.

Reproduction der Hauptartikel, welche de Sacy seit 30 Jahren in die Débats geliefert hat. Die literarischen Artikel betreffen u. a. Amyot, Fénélon, Chateaubriand, B. Constant, die moralischen Bossuet, La Bruyère, Montaigne, Descartes; die 3. Kategorie umfafst Besprechungen der bedeutendsten historischen Werke der Neuzeit, so der von Guizot, Barante, Villemain. „Alle Aufsätze sind in einem ebenso correcten als eleganten Stile geschrieben, und tragen überall das Gepräge jenes lebhaften Gefühls für das Schöne, welches ein Talent charakterisirt, das sich an dem Studium des Alterthums und der grofsen Schriftsteller des 17. Jahrh. gebildet hat". *Journ. d. Savants, Juillet.*

---

33. **Balzac** (der Romanschriftsteller). — Souvenirs anecdotiques sur Balzac, par *Léon Gozlan.*
In: Revue contemporaine. Janv. et Févr.

34. **Béranger.** — Béranger et ses chansons, d'après des documents fournis par lui-même et avec sa collaboration, par *Jos. Bernard.* 8°. 424 p. 5 Fr.

35. **Béranger.** — Mémoires authentiques sur Béranger recueillis et mis en ordre par *C. Leynadier.* 8°. IV, 480 p. 12 Fr.

36. **Béranger.** — Philosophie et politique de Béranger, par *P. Boiteau.* 8°. 176 p.

Das Wichtigste in diesem Schriftchen ist ein Brief Béranger's an Lamennais, welcher dem Verf. zur Grundlage seiner Betrachtungen dient.

37. **Béranger.** — Un dernier mot sur Béranger à propos de sa biographie, par *Ém. Montégut.*
In: Revue des deux Mondes, Janvier.

38. **Béranger.** — Béranger l'homme et le poëte, par *Caro.*
In: Revue contemporaine, Janvier et Février.

39. **Bodin** — Études sur Jean Bodin, magistrat et publiciste, né à Angers en 1530, mort à Laon en 1596, par *N. Planchenault.* Angers. 8°. 97 p. (Aus den Mémoires de la Soc. académ. d'Angers 2e vol.).

40. **Bonnet.** — Ch. Bonnet, disciple de Montesquieu, par *Humbert.*
In: Bibl. univ. de Genève, Avril.

41. **Brach.** — Notice sur Pierre de Brach, poëte bordelais du 16e siècle, par *R. Dezeimeris.* 8°. XXIV, 135 p.

Diese von der Akademie von Bordeaux gekrönte Schrift bringt einen verschollenen Dichter des 16. Jahrh. zu Ehren. Brach, in Bordeaux 1548 geboren, war des Du Bartas Freund, und ein Schüler Ronsard's; aber er hielt

sich von den Auswüchsen der Ronsard'schen Schule frei. Seine Werke, die sehr selten geworden, sind: Poésies 1576 erschienen, Imitations 1584, Quatre chants de Jérusalem 1596. Der Verf. gibt eine kritische Analyse der Werke, sowie ein Coup d'oeil sur la réforme de Ronsard, worin er Scharfsinn und Kenntnisse offenbart. *Journ. de l'École des chartes, Juill. — Août.*

42. **Breuché de La Croix.** — Edmond Breuché de La Croix, sa vie et ses ouvrages, par *H. Helbig.*

In: Bulletin du Biblioph. bèlge, Sept.

Ein fast verschollener, hier wieder zu Ehren gebrachter Schriftsteller der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Redner und Dichter, ein Vorläufer Bossuet's und Nebenbuhler Racan's.

43. **Brizeux.** — Poëtes modernes de la France. — Auguste Brizeux, sa vie et ses oeuvres, par *Taillandier.*

44. **Brizeux.** — Brizeux, par *Aug. Lacaussade.*

In: Revue contemporaine, Sept. et Oct.

45. **Buffon.** — De quelques manuscrits de Buffon. Art. de *Flourens.*

In: Journ. d. Savants.

46. **Chateaubriand.** — La Tribune moderne. 1e partie. M. de Chateaubriand, sa vie, ses écrits, son influence littéraire et politique sur son temps, par *Villemain.* 8°. VIII, 560 p.

47. **Chrestiens de Troyes.** — Wolfram v. Eschenbach und Chrestiens de Troyes, von *Alf. Rochat.* Stuttgart. 8°. 40 p. (Aus der Germania).

Der Parzival wird mit Chrestien's Contes del Graal verglichen, indem zugleich eine Menge Parallelstellen aus den Contes wörtlich mitgetheilt sind nach der Berner Handschrift. Der Verf. kommt dann zu dem Resultate, dafs Wolfram Chrestiens Gedicht benutzt, ja in vielen Stellen wörtlich übersetzt habe.

48. **Coulanges.** — Notice biographique et littéraire sur Coulanges le chansonnier, par le Vic. *de Gaillon.*

In: Bull. du biblioph. et du bibl. p. Techener, Mars—Avril.

49. **Cousin.** — De l'influence spiritualiste de M. V. Cousin à propos de ses souvenirs, par *E. Renan.*

In: Revue des deux Mondes, Avril.

50. **Dolet.** — Notice sur Étienne Dolet, poëte et imprimeur au 16e siècle, par *Ch. Roblin.* La Flèche. 18°. 64 p.

51. **Dudevant.** — Madame Sand, par *E. Caro.*

In: Revue contemporaine, Sept. et Oct.

52. **Dumas,** Alexandre, fils. — Par *M. J. J. Weifs.*

In: Revue contemp., Juillet et Août. — S. auch No. 28.

53. **D'Urfé.** — L'Astrée et le Roman pastoral, p. *L. de Loménie.*

In: Revue des deux Mondes, Juillet.

54. **Feuillet.** — La nouvelle littérature française. M. Octave Feuillet, par *É. Montégut.*

In: Revue des deux Mondes, Déc.

55. **Gerson.** — Johannes Gerson, Professor der Theologie und Kanzler der Universität Paris. Eine Monographie von *J. B. Schwab.* Würzburg. 8°. XVI, 808 p. 3 Thlr. 24 Sgr.

56. **Jean de Cartheny.** — Vieux écrivains de Belgique. Jean de Cartheny, auteur du Voyage du chevalier errant; par *C. Picqué.*

In: Revue trimestrielle, Vol. XX.

57. **La Fontaine.** — Histoire de la vie et des ouvrages de J. de La Fontaine, par *C. A. Walckenaer.* 4e édition, corrigée et augmentée d'après les notes posthumes de l'auteur. 2 Vol. 18°. XXXVIII, 669 p.

Dieser Ausgabe geht eine Nachricht von dem Leben und den Werken Walckenaer's, von Naudet, dem best. Secretär der Acad. des inscr. et belles-lettres, voraus.

58. **Lamennais.** — Essai biographique sur F. de La Mennais, par *A. Blaize.* 8°. XIX, 282 p.

59. **Maupertuis.** — Mémoire sur Maupertuis, par *Damiron,* lu à l'Acad. d. sciences mor. et pol. Orléans. 8°. 151 p. (Aus dem Compte rendu der Académie.).

60. **Molière.** — Histoire des pérégrinations de Molière dans le Languedoc, d'après des documents inédits, 1642—1658; par *Emm. Raymond.* 18°. 173 p.

61. **Molière.** — Molière et sa troupe, par *H. A. Soleirol.* 8°. VIII, 131 p. Mit 5 Portr.

Biographie Molière's und der Schauspieler, die auf seinem Theater in Paris auftraten, vom Tage der Eröffnung, den 24. Oct. 1658, bis zu Molière's Todestag, 17. Febr. 1673.

62. **Montaigne.** — Montaigne the Essayist. A biography by *St. John Bayle.* London. 8°. 2 Vol. 336 und 327 p.

63. **Pascal.** — Pensées de Pascal, par *E. Rambert.*
In: Bibl. univ. de Genève.

64. **Planche.** — Écrivains modernes de la France. Gustave Planche, par *E. Montégut.*
In: Revue des deux Mondes, Juin.

65. **Quinet.** — Ecrivains modernes de la France. Edgar Quinet et ses oeuvres, par *Taillandier.*
In: Revue des deux Mondes, Juillet.

66. **Rousseau.** — Essai sur les oeuvres de Rousseau, par *C. Estienne.* 12°. 237 p. 3½ Fr.
Sand. — S. *Dudevant.*

67. **Scudéry,** Mlle. — De l'importance historique du Grand Cyrus, roman de Mlle. de Scudéry, par *V. Cousin.*
In: Revue des deux Mondes, Février.

68. **Scudéry,** Mlle. — Mlle de Scudéry et sa société, d'après le Grand Cyrus, par *V. Cousin.*
In: Journal des Savants. — Danach selbständig erschienen unter dem Titel: La société française au 17e siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry. 8°. 2 Vol. XXVII, 928 p.

69. **Soret.** — Un prédécesseur inconnu de La Fontaine, Pierre Soret, poëte Chartrain du 16e siècle, par *E. Castaigne.*
In: Bull. du biblioph. et du biblioth. p. Techener, Févr.

Von den Werken Soret's wird kurze Nachricht gegeben, doch bibliogr. genau. Im Auszug wird dann seine *Harangue d'un Paysant des rivages du Danube* mitgetheilt, die, in Alexandrinern geschrieben, denselben Stoff, und geschöpft aus derselben Quelle, als Lafontaine's Fable du Paysan du Danube behandelt.

70. **Thierry.** — Historiens modernes de la France. Augustin Thierry, par *Edm. de Guerle.*
In: Revue des deux Mondes, Sept.

71. **Voltaire.** — Le roi Voltaire et la reine Pompadour, par *Gustave Merlet.*
In: Revue contemporaine, Juillet et Août.

B.

Poésies, rimes, fabliaux, dits.

72. Recueil de poésies françoises des quinzième et seizième siècles, morales, facétieuses, historiques, réunies et annotées par *Anatole de Montaiglon.* Tome VII. 16°. 334 p. (Bibliothèque elzévirienne). 5 Fr.

73. Poésies inédites du 15e siècle, recueillies sur un manuscrit de Senones. Bar-le-Duc. 8°. 16 p.
(Publiées par *H. de Marne.*)

74. Recueil de noëls anciens en patois de Besançon. 3e éd., corrigée et augmentée de notes explicatives et historiques, par *Th. Bélamy.* Besançon. 18°. VIII, 194 p.

75. Un million de rimes gauloises, fleur de la poésie drôlatique et badine depuis le quinzième siècle, recueillie, annotée et précédée d'une préface, par *Alf. de Bougy.* 32°. VII, 560 p. 2 Fr.

76. Chanson sur la bataille de Pavie. (Publiée p. *P. L. Jacob.*)
In: Bullet. du biblioph. et bibl. p. Techener, Févr.

77. Ce qu'on apprenait aux foires de Troyes et de la Champagne au 13e siècle, suivi d'une notice historique sur les foires de la Champagne et de la Brie, par l'auteur des Archives curieuses de la Champagne (*A. Assier*). kl. 8°. 48 p. (Bibl. de l'Amateur champenois, 1e livr.).
Fabliau des 13. Jahrh., dessen Held ein Kaufmann aus dem Orléanais ist, welcher auf dem Jahrmarkt von Troyes Geschäfte macht. Der Text ist mit Sorgfalt wiedergegeben, wenn schon einige Druckfehler zu beklagen sind; sehr gut verfaſste Anmerkungen geben die nöthigen Worterklärungen. *Bibl. univ. de Genève, Août.*

78. Le Livre de la chasse du grand seneschal de Normandye et les ditz du bon chien Souillard, qui fut au roy Louis de France, onzième de ce nom; publié par le baron *Jérôme Pichon.* 8°. XXIV, 58 p. 5 Fr.
Ein gereimter Tractat über die Jagd, namentlich die Jagdhunde. Die Ausgabe ist lobend angezeigt in der Revue contempor., Sept. et Oct., von Leroux de Lincy.

Chansons de geste, romans, histoires en vers.

79. L'Entrée en Espagne, chanson de geste inédite, renfermée dans un manuscrit de la bibliothèque de St.-Marc à Venise. Notice, analyse et extraits par *L. Gautier.*
In: Journ. de l'Éc. d. chartes, Janv.—Févr. Auch besonders abgedruckt in 50 Exempl.

Dieses ungefähr 20,000 Verse zählende Gedicht ist im 14. Jahrh., jedoch vor den Reali, auf Grund französ. Romane von einem Paduaner in französischer, aber an Italianismen sehr reichen Sprache verfafst worden. Der Verf. nennt sich nur *Nicolais*, und bezeichnet selbst sich als *Patavian*. Als seine Quellen nennt er Turpin und zwei noch unbekannte Trouvères, Jean de Navarre und Gautier d'Aragon. Im zweiten Theil des Gedichts jedoch scheint der Poet selbständig producirt zu haben: dieser Theil schildert die Abenteuer Rolands in Asien während der Zeit der Belagerung von Pamplona, nachdem er nach der Einnahme von Nobles, beleidigt von Karl, das Heer verlassen. Seine Rückkehr aus dem Orient in Karls Lager bildet den Schlufs des Gedichts.

80. Les Anciens Poëtes de la France. Nouv. série de la Bibliothèque elzévirienne, publiée sous les auspices de S. E. M. le ministre de l'instruction publique etc. et sous la direction de M. *F. Guessard*. — Gui de Bourgogne, Otinel, Floovant. 16°. XLVII, 144; XXIV, 92; XXV, 84 p. 6 Fr.

Eine ausführlichere Anzeige werden wir später bringen.

81. Le Roman de Gérard de Roussillon, traduit par *Mary-Lafon*. Toulouse. 8°. 78 p. (Auszug aus der Revue de Toulouse).

82. S'encuyt le Roman de Edipus filz du roy Layus lequel Edipus tua son pere. Et depuis espousa sa mere: et en eut quatre enfas. Et parle de plusieurs choses excellentes nouvellement imprime a Paris. 16°. 82 p. 15 Fr. (Collection de poésies, romans, chron. 22e livr.).

83. Le Roman en vers de très-excellent, puissant et noble homme Girart de Rossillon, jadis duc de Bourgoigne, publié pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Sens et de Troyes, avec de nombreuses notes philologiques et neuf dessins, dont six chromolithographiés, suivi de l'histoire des premiers temps féodaux, par *Mignard*. 8°. XLVIII, 458 p. und 9 planches. 15 Fr.

Diese versificirte Chronik des Anfangs des 14. Jahrh. hat nichts gemein mit dem bekannten provenz. Roman. Sie ist nach einer lateinischen, heute verlornen Chronik, und wie es scheint in der Bourgogne geschrieben. Sie umfafst die ganze Geschichte Karls des Kahlen; namentlich erzählt sie die Schlachten, in welchen die geschwächte Monarchie mit der durch Girart repräsentirten Feudalität kämpft. — Sehr interessant sind die Untersuchungen, welche der Herausg. über die geschichtliche Persönlichkeit Girarts und die Rolle, welche derselbe in der Politik des 9. Jahrh. spielte, anstellt, ebenso die Geschichte der ersten Feudalzeiten, womit er das Werk beendet. *Journ. d. Savants, Mars.*

84. La Estoire de Seint Aedward le Rei.

In: Lives of Edward the Confessor. Edit. by *H. Richards Luard* (Theil der *Rerum britannic.*). London. 8°.

Dies normännisch-französische Gedicht hat über 5000 achtsilbige Verse. Nach des Herausg. Meinung ist es zwischen 1236 und 64, am wahrscheinlichsten um 1245 verfafst. Der Name des Verf. ist unbekannt, er scheint ein Geistlicher, und zwar ein Mitglied des Haushalts Heinrichs III. oder seiner Gemalin Eleonore gewesen zu sein. Das Gedicht ist stofflich grofsentheils auf das Leben des Bekenners und die Genealogie der Könige von England von Aelred of Rievaulx basirt, welcher seinerseits das Meiste aus dem latein. Leben des heil. Edward von Osbert of Clare entliehn hat. — Das Manuscript des Gedichts befindet sich auf der Univ.-Bibliothek von Cambridge.

Nouvelles, contes en prose.

85. Le Violier des histoires romaines, ancienne traduction françoise des Gesta Romanorum. *Nouvelle édition*, revue et annotée par *Gst. Brunet.* 16°. XL, 459 p. (Bibliothèque elzévir.). 5 Fr.

Gehört dem Anfang des 16. Jahrh. an. Violier ist das lat. violarium, hier so viel als *Straufs.* — Die Ausgabe ist mit vieler Sorgfalt gemacht; sie enthält die nöthigen Anmerkungen, ohne Ueberflüssiges zu geben; eine Einleitung bietet zum Verständnifs und der Beurtheilung des Buches alles Wünschenswerthe. *Bibl. univ. de Genève, Mars.*

86. Les Cent nouvelles nouvelles, dites les cent nouvelles du roi Louis XI. *Nouvelle édition*, revue sur l'édition originale avec des notes et une introduction; par *P. L. Jacob*, bibliophile. 16°. XXI, 511 p. (Bibliothèque gaul.). 5 Fr.

87. Les Cent nouvelles nouvelles publiées d'après le seul manuscrit connu, avec introduction et notes, par *Th. Wright.* 2 Vol. 16°. XLIII, 626 p. (Bibliothèque elzévir.). 10 Fr.

Das Manuscript befindet sich in der von Hunter gestifteten Universitätsbibliothek Glasgow's, es bietet einen weit besseren Text dar, als der bisher bekannte, welcher sich durchaus auf den ersten Druck, den Ant. Verard 1486 herausgab, gründete. Der Text Verard's erscheint bei einer Vergleichung mit dem Glasgowschen Manuscript ebenso unvollkommen als incorrect; es finden sich beträchtliche Auslassungen, und die Sprache ist vielfach verändert, indem an die Stelle picardischer Wendungen das Pariser Idiom, an die alter oder trivialer Ausdrücke modernere willkürlich gesetzt sind. Der Herausg. weist ferner in der Einleitung in überzeugender Weise nach, dafs unter dem *Monseigneur*, welchem einige der Novellen in den Mund gelegt werden, nicht wie Verard anmerkte, Louis XI. als Dauphin, sondern Philipp der Gute von Burgund selbst gemeint sei. Endlich bestätigt er die Ansicht von Leroux de Lincy, dafs Ant. de la Sale der Verfasser, welcher das Werk in den funfziger Jahren des 15. Jahrh. geschrieben zu haben scheine. — Der Text des Manuscripts ist, mit seltenen Ausnahmen, buchstäblich reproducirt: einige kleine Lücken sind aus der Verard'schen Ausgabe ergänzt. Aufser den Noten ist am Ende des Werks ein Glossaire gegeben.

88. Nouvelles françoises en prose du quatorzième siècle, publiées d'après les manuscrits, avec une introduction et des notes, par *L. Moland* et *C. d'Héricault.* 16°. CXXXIX, 306 p. (Bibliothèque elzévir.). 5 Fr.

S. p. 226 die von uns gebrachte Anzeige Peÿ's.

89. Le combat des trente Bretons contre trente Anglais, d'après les documents originaux du 14e et du 15e siècle, suivi de la biographie et des armes des combattants, par *Pol de Courcy.* Saint-Brieux. 4°.

Der Text ist aus einer Handschr. der Bibl. des Arsenal (Hist. fr. 263) gezogen, welche den Titel führt: Chronique de Jean, sieur de St. Paul, verfafst im J. 1473. Es ist eine Erzählung in Prosa, weniger ausgeführt als das über denselben Gegenstand im 14. Jahrh. verfafste Gedicht, welches Crapelet 1835 veröffentlichte. Mit diesem hat der Herausgeber die pros. Erzählung verglichen, und alle sonst wünschenswerthen Erläuterungen gegeben. *Journ. d. Savants, Juill.*

Mystères.

90. Ludus sancti Jacobi, fragment de mystère provençal, dé-

couvert et publié par *Camille Arnaud.* Marseille, kl. 8°. XIV, 32 p.

Nur in 143 numerirten Exemplaren. — Die Handschrift wurde in einem Notariatsregister, datirt von 1496 und geschrieben in dem Städtchen Manosque, aufgefunden. Das Ende des Stückes fehlt. Die Hauptpersonen des Spiels sind eine auf der Pilgerschaft nach St. Jago begriffene Familie; Satan und Gefolge, sowie der Narr fehlen auch nicht. — G. Brunet im *Serapeum*, p. 213 (wo auch einige Verse citirt sind). Wir hoffen von der Publication später noch genauere Nachricht geben zu können.

Facéties.

91. Bibliothèque facétieuse, historique et singulière, ou réimpression de pièces curieuses, rares ou peu connues des 15e, 16e et 17e siècles. 16°. XII, 40 p. Première livraison.

In 200 Exemplaren.

92. *C.* — La grant danse Macabre des hōmes et des fēmes. Avec les dis des trois mors 7 trois vifs, le debat du corps et de lame (la complainte de lame dampnee) et lenseignement pour bien vivre et bien mourir. *Nouvellement* imprime a Paris. 16°, 136 p. 24 Fr. Mit 87 Holzschnitten und einer Notice bibliographique. (Collection de poésies, romans etc. 24e livr.)

93. *C. M.* — Hambrelin serviteur de maistre Aliborum cousin germain de Pacolet. 16°, 18 p. 3 Fr. Mit einer Note bibliographique. (Collection de poésies, romans etc. 23e livr.)

Mémoires.

94. Mémoires et correspondances historiques et littéraires inédits, 1726 à 1816, publiés par *Nisard.* 18°. 380 p. 3 Fr.

Diese Mém. und Corresp. (gröfstentheils übrigens schon einmal in der Rev. cont. veröffentlicht) sind aus den Papieren Suard's genommen, der seit 1774 Mitglied der Academie, und seit 1803 14 Jahre ihr Secretair war. So spielt die Academie die Hauptrolle in diesen Documenten, die vornehmlich zu ihrer Geschichte interessante Beiträge enthalten.

---

95. **Adam de Saint-Victor.** — Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor, précédées d'un essai sur sa vie et ses ouvrages, par *L. Gautier.* Tome Ier. Le Mans. 18°. CLXXXV, 364 p.

Wird aus 2 Bänden bestehen. — Man kannte von diesem berühmten liturgischen Dichter nur 38 Prosen. Der Herausgeber veröffentlicht 100. Die Veröffentlichung einer jeden theilt sich in 5 Kapitel: 1. bibliographische Nachricht, 2. der Text, 3. Varianten, 4. *Uebersetzung des 15. Jahrhunderts,* 5. Noten.

96. **Basselin et Le Houx.** — Vaux-de-vire d'Olivier Basselin et de Jean Le Houx, suivis d'un choix d'anciens vaux-de-vire et d'anciennes chansons normandes tirés des manuscrits et des imprimés, avec une notice préliminaire et des notes philologiques, par *A. Asselin*, *L. Dubois*, *Pluquet*, *Jul. Travers et C. Nodier. Nouv. éd.*, revue et publiée par *P. L. Jacob*, bibliophile. (Bibl. gauloise.) 16°. XL, 288 p. 4 Fr.

Basselin's Vaux-de-vire sind nur in 2 Exemplaren des 17. Jahrh. auf uns gekommen; 1811 wurde nach einem derselben zuerst ein Abdruck von Asselin veranstaltet; 1821 eine neue Ausgabe mit längeren Anmerkungen von L. Dubois, 1833 eine andere von J. Travers, der zuerst Le Houx hinzufügte.

Diese Arbeiten seiner Vorgänger hat der Herausgeber sorgfältig benutzt; hinzugefügt sind von ihm 34 normännische Chansons eines Manuscripts des 16. Jahrh., und eine Reihe andrer nach zwei sehr seltnen Drucken. Die Einleitung der Ausgabe von 1811, welche, was wir von den beiden Dichtern wissen, enthält, ist auch hier abgedruckt.

97. **Béranger.** — Oeuvres complètes de Béranger, contenant les dix chansons nouvelles; avec un portrait gravé sur bois par Charlet. *Nouv. éd.* 2 Vol. 18°. 760 p. 7 Fr.

98. **Béranger.** — Oeuvres posthumes de Béranger. Dernières chansons, 1834—1851. Ma biographie, avec un appendice et un grand nombre de notes de Béranger sur ses anciennes chansons. 32°. 572 p. 3½ Fr.

Die Selbstbiographie ist i. J. 1840 verfafst, und erstreckt sich nicht über d. J. 1830 hinaus. Zur Ergänzung dient der Appendix, welcher eine sehr interessante Brief- und Documentensammlung aus den spätern Jahren Béranger's umfafst. Einen Auszug aus der Selbstbiographie gab die *Allgem. Zeitung*, Beil. No. 360 ff.

99. **Boileau.** — Oeuvres poétiques de Boileau-Despréaux. *Nouv. éd.*, collationnée sur les meilleurs textes, avec un choix de notes de tous les commentateurs, des notes nouvelles, des jugements sur chaque pièce, des sommaires historiques et analytiques et les variantes de l'auteur, par *J. Travers.* 12°. VIII, 352 p. 1½ Fr.

100. **Boileau.** — Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette, avocat au parlement de Lyon, publiée sur les manuscrits originaux; par *A. Laverdet.* Introduction par *Jul. Janin.* Première édition complète, en partie inédite. 8°. XXXII, 608 p. 15 Fr.

Der Briefwechsel wurde zuerst 1770 von Cizeron-Rival publicirt, aber nicht vollständig. Das Manuscript, das der Herausgeber aus dem Nachlasse A. Renouard's erstand, enthielt noch 15 Briefe Boileau's und 9 von Brossette mehr; die sind hier zuerst veröffentlicht, ingleichen — was wichtiger — eine Sammlung von Brouillons einiger Werke Boileau's, die Brosette von dem Bruder desselben empfangen hatte.

101. **Bossuet.** — Discours sur l'histoire universelle, par Bossuet. *Nouv. éd.*, collationnée sur les meilleurs textes, précédée d'une étude littéraire sur ce discours, accompagnée de sommaires, de notes philologiques et grammaticales, des variantes de l'auteur et de la chronologie des bénédictins rapprochée de celle de Bossuet, par *A. E. Delachapelle.* 12°. XVI, 415 p.

102. **Brantôme.** — Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeilles, abbé et seigneur de Branthôme, publiées pour la première fois selon le plan de l'auteur, augmentées de nombreuses variantes et de fragments inédits; suivies des oeuvres *d'André de Bourdeilles*, avec une introduction et des notes par *Psp. Mérimée* et *L. Lacour.* Tome I u. II. 16°. 384 u. 296 p. (Bibliothèque elzévir.) 10 Fr.

103. **Brantôme.** — Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeille, abbé séculier de Brantôme, et d'André, vicomte de Bourdeille. Édition, revue et augmentée d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale, avec notices littéraires, par *J. A. C. Buchon.* 2 Vol. kl. 8°. XVI, 1482 p.

104. **Brifaut.** — Oeuvres de Ch. Brifaut, publiées par *Rives* et *A. Bignan.* 3 Vol. 8°. XXX, 1565 p.

105. **Bussy-Rabutin.** — Correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy, avec sa famille et ses amis (1666—1693). *Nouvelle édition*, revue sur les manuscrits et augmentée d'un très-grand nombre de lettres inédites, avec une préface, des notes et des tables, par *L. Lalanne.* Tome Ier. 18°. XV, 472 p. 3½ Fr.

Wird 8 Bände bilden. — Eine zum ersten Mal sorgfältig veranstaltete Ausgabe dieser zuerst vier Jahre nach Bussy's Tode, dann aber noch 14 Mal erschienenen Correspondenz; der Text ist durchgesehen und vermehrt mit einer grofsen Anzahl inedirter Briefe; ausgezeichnete Noten und eine biographische Nachricht dienen den Leser zu orientiren. Die ersten beiden Bände umfassen die Zeit von 1666—1675, während welcher Bussy auf seine Güter in der Bourgogne verwiesen war. Damals bildete der *Brief* einen Theil der Nationalliteratur selbst. Aber die Literatur ist zugleich ein Hauptgegenstand der Correspondenz, deren literaturgeschichtliche Bedeutung also auf der Hand liegt. *Bibl. univ. de Genève, Août.*

106. **Bussy-Rabutin.** — Histoire amoureuse des Gaules; revue et annotée par *P. Boiteau*, suivie des romans historico-satiriques du 17e siècle, recueillis et annotés par *C. L. Livet.* Tome III. 16°. VII, 516 p. (Biblioth. elzévir.)

Der 1. Band ist 1856, der 2. 1857 erschienen. Der vorliegende enthält verschiedene schon in den alten Ausgaben des Werkes veröffentlichte Libelle, nämlich: Le Passe-temps royal (die Liebschaften der Mlle. de Fontanges); La suite de la France galante (Liebschaften der Mad. Maintenon); Les amours du dauphin avec la comtesse du Roure; Les vieilles amoureuses (Mad. de Lyonne); L'histoire de la maréchale de la Ferté; la France devenue italienne etc.; le Divorce royal. — Von dem Herausg. wird die Wahrheit der Beschuldigungen untersucht, und ein sorgfältiger Commentar in den Anmerkungen gegeben.

107. **Carrel.** — Oeuvres politiques et littéraires d'Armand Carrel, mises en ordre, annotées et précédées d'une notice biographique sur l'auteur, par *Littré* et *Paulin.* 5 Bde. 1857—1858. 8°. 2575 p. *Mit Portr. Jeder Band* 5 Fr.

108. **de Caumont.** — Voyaige d'oultremer en Jhérusalem, par le seigneur de Caumont, l'an MCCCCXVIII, publié pour la première fois d'après le manuscrit du Musée britannique, par le marquis *de la Grange.* 8°. XX, 194 p. 7½ Fr.

Das Manuscript stammt aus der Biblioth. Lamoignon. — Nompar de Caumont, ein Gascogner, 1391 geboren, kämpfte unter der englischen Fahne in Guyenne, und zog sich später nach England zurück, wo er 1446 starb. Den 27. Februar 1418 — nach damaliger Zeitrechnung — trat er von seinem Stammschlofs die Reise an; in Barcelona schiffte er sich ein, und ging über Candia, Rhodus und Jaffa. In Jerusalem wurde er unter die Ritter des heil. Grabes aufgenommen; die hierbei üblichen Ceremonien werden ausführlich beschrieben. Nach fast 26 Monaten kehrte er zurück, indem Stürme ihn genöthigt hatten, den letzten Winter in Palermo zuzubringen. Die Erzählung hat einen sehr treuherzigen, naiven Charakter. — Unser Autor ist übrigens derselbe, von welchem *Galy* das Livre Caumont (Dits et Enseignements du s. d. C. compos. p. ses enfants) Paris 1845, 8°. veröffentlichte. — Das vorliegende Werkchen ist sorgfältig edirt, mit einem Glossar und einem doppelten Index der Personen- und der Ortsnamen versehen.

109. **Chartier.** — Chronique de Charles VII, roi de France,

par Jean Chartier. *Nouv. éd.*, revue sur les manuscrits, suivie de divers fragments inédits. Publiée avec notes, notices et éclaircissements par *Vallet de Viriville.* Tome Ier. 16°. LXIV, 271 p. (Biblioth. elzévir.) 5 Fr.

Wird aus 3 Bänden bestehen.

110. **Cyrano de Bergerac.** — Oeuvres comiques, galantes et littéraires de Cyrano de Bergerac. *Nouv. éd.*, revue et publiée avec des notes par *P. L. Jacob.* 16°. VIII, 416 p. (Bibl. gaul.) 4 Fr.

Wir werden eine ausführlichere Anzeige davon später bringen.

111. **Dassoucy.** — Les Aventures burlesques de Dassoucy, avec préface et notes, par *E. Colombey.* 12°. (Bibl. gaul.) 5 Fr.

Die komischen Fahrten Dassoucy's im südlichen Frankreich und Piemont. Die Vorrede gibt eine kurze Biographie Dassoucy's mit manchem neuen Detail, die Noten sind zwar kurz, aber genügen. Ueber diesen burlesken Dichter der Zeit Ludwig's XIV. s. Revue franç. 1856, Juni. — *Bulletin du Biblioph. belge, Juill., G. B.* (Gustave Brunet.)

112. **Des Periers.** — Le Cymbalum mundi, précédé des nouvelles récréations et joyeux devis de Bonaventure des Periers. *Nouv. éd.*, revue et corrigée sur les éditions originales, avec des notes et une notice, par *P. L. Jacob*, biblioph. 16°. LXXII, 354 p. (Bibl. gaul.) 5 Fr.

113. **Desportes.** — Oeuvres de Ph. Desportes, avec une introduction et des notes, par *Alfr. Michiels.* 16°. XCII, 536 p. (Bibl. gaul.) 5 Fr.

Der Herausg. hat in der Einleitung die in vieler Beziehung bisher dunkle Lebensgeschichte des Dichters aufgeklärt und sein ästhetisches Verdienst wohl gewürdigt. G. Brunet im *Bulletin du Biblioph. belge*, 1859, Févr., in welcher Anzeige Brunet auch einige bibliogr. Nachrichten über Desportes selbst mittheilt.

114. **Fénélon.** — Lettre sur les occupations de l'Académie française suivie des Lettres de Fénélon sur Homère et sur les anciens. *Nouv. éd.*, collationnée sur les meilleurs textes et accompagnée de notes historiques, littéraires et grammaticales, par *E. Despois.* 12°. 135 p.

115. **Féraud.** — La Vida de Sant Honorat, légende en vers provençaux du 13e siècle, par Raymond Féraud. Analyse et morceaux choisis, avec la traduction textuelle des dits morceaux, la biographie du vieux poëte et une notice historique sur saint Honorat et sur les îles de Lérins, par *A. L. Sardou.* Coulommiers. gr. 8°. IX, 58 p.

116. **François de Sales** (Saint). — Oeuvres complètes de saint François de Sales évêque et prince de Genève, publiées d'après les manuscrits et les éditions les plus correctes, avec un grand nombre de pièces inédites, précédées de sa vie et ornées de son portrait, et d'un fac-simile de son écriture. Tome IV u. V. Besançon. 8°. VIII, 576; 534 p.

117. **Gautier de Coincy.** — Les Miracles de la sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, prieur de Vic sur Aisne, et réligieux bénédictin, publiés par *Poquet.* Avec une introduction, des notes explicatives et un glossaire, accom-

pagnés de nombreuses miniatures et d'un très-curieux frontispice. Laon. 4°. LXIII, 797 p.

In 167 Exemplaren.

118. **Gaultier-Garguille.** — Chansons de Gaultier-Garguille. *Nouvelle édition*, suivie de pièces relatives à ce farceur. Avec une introduction et notes par *Ed. Fournier.* 16°. CXII, 256 p. (Biblioth. elzévir.) 5 Fr.

Diese Lieder, welche von der Zügellosigkeit der Bühne ein merkwürdiges Zeugnifs geben, waren äufserst selten geworden. Manche finden sich aber, wie der Herausg. entdeckt hat, schon in ältern Sammlungen. Einen bedeutenderen Werth als die Chansons selbst und die 12 Garguille betreffenden Werkchen des Appendix haben die Anmerkungen und die Einleitung des Herausg., welche letztere die Farce und das Chanson auf dem Theater vor 1660 behandelt, und viele interessante Einzelheiten darbietet. *Bulletin du Biblioph. bèlge*, 1859, Févr. (G. B.)

119. **Gringore.** — Oeuvres complètes de Gringore. Réunies pour la première fois par *Ch. d'Héricault* et *A. de Montaiglon.* Tome I[er]. Oeuvres politiques. 16°. LXXX, 344 p. (Biblioth. elzévir.) 5 Fr.

Wird 4 Bände bilden.

120. **Joinville.** — Mémoires de Jean sire de Joinville, ou Histoire et chronique du très-chrétien roi saint Louis, publiés par *Fr. Michel*; précédés de dissertations par *Ambr. Firmin Didot*, et d'une notice sur les manuscrits du sire de Joinville, par *Paulin Paris.* 18°. CLXVIII, 356 p. *Mit* 6 *Stahlst.* 5 Fr.

Die Dissertationen Didot's geben das Leben Joinville's, besprechen die Memoiren, die Handschrift und die früheren Ausgaben, führen die Urtheile über das Werk auf, und geben Nachrichten von dem Geschlecht der Joinville. Die Notice von Paris war schon 1839 veröffentlicht, aber sehr selten geworden.

121. **Jourdain,** Eliacim. — La Comédie normande, mystère en 23 actes, par Eliacim Jourdain. (Histoire terrible et merveilleuse de Robert le Diable). En prose et en vers. Le Quesnoy. 12°. VI, 668 p.

122. **La Bruyère.** — Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle, par La Bruyère. *Nouv. éd.*, collationnée sur celle de 1690, augmentée d'une notice sur sa vie, de son discours à l'Académie, du discours sur Théophraste, de la traduction de ses oeuvres, expliquée par des notes, et d'une table analytique. Corbeil. 18°. 594 p. 3½ Fr.

123. **Lacordaire.** — Oeuvres du R. P. H. D. Lacordaire. 6 Vol. 8°. 3377 p. 36 Fr.

124. **La Fontaine.** — Contes et nouvelles. *Nouv. éd.*, revue et corrigée d'après les manuscrits et les éditions originales, avec toutes les variantes et plusieurs contes inédits, accompagnée de notes et enrichie de l'histoire de la vie et des ouvrages de La Fontaine, par *M. Marais.* (Biblioth. gaul.). 16°. CVI, 480 p. 5 Fr.

125. **La Fontaine.** — Fables de La Fontaine, suivies de Philémon et Baucis. *Nouv. éd.*, avec des notes, des appréciations littéraires, l'indication des auteurs auxquels La Fontaine a emprunté le sujet de ses fables; des notes bibliographiques sur ces

auteurs; des modèles d'analyse et un choix de morceaux des vieux poëtes français imités par le fabuliste. 18°. 468 p.

126. **La Grange-Chancel.** — Les Philippiques de la Grange-Chancel. *Nouv. éd.*, revue sur les éditions de Hollande, sur le manuscrit de la Bibliothèque de Vesoul, et sur un manuscrit aux armes du régent; précédée de: Mémoires pour servir à l'histoire de La Grange-Chancel et de son temps, en partie écrits par lui-même, avec des notes historiques et littéraires, par *M. de Lescure.* 12°. 431 p. 4 Fr.

Der Einzelausgaben dieses seiner Zeit berühmten, resp. berüchtigten Werks — bekanntlich eine Reihe von Satiren gegen den Regenten Philipp von Orleans — waren überhaupt wenige; von ein paar ist alle Spur verloren, von 3 andern — eine in Holland ohne Datum, eine in Paris 1795 bei Didot, eine in Bordeaux 1797, von des Verf. Sohn besorgt, erschienen — begegnet man nur selten Exemplaren. Als Appendix finden sich die Philippiques allerdings in manchen andern Werken jener Zeit, aber stets sehr incorrect. Eine neue kritische Ausgabe, zumal mit den nöthigen Erläuterungen versehen, kommt daher sehr erwünscht; „die vorliegende scheint allen Anforderungen zu entsprechen." Der Herausg. gibt zugleich über die Ereignisse und Personen der Regentschaft, sowie über den bewegten Lebenslauf des Dichters manche neue Aufschlüsse. *Bull. du Biblioph. belge.* 1859, Févr. (G. B.)

127. **Lamennais.** — Correspondance de F. Lamennais. 2 Vol. 8°. CXXIII, 859 p.

Le Houx. — S. Basselin.

128. **Marguerite de Valois.** — Mémoires de Marguerite de Valois, suivis des anecdotes inédites de l'histoire de France pendant les 16e et 17e siècles, tirées de la bouche de M. le garde des sceaux du Vairs. Publiés avec notes par *L. Lalanne.* 16°. XXXII, 352 p. (Biblioth. elzévir.)

129. **Molière.** — Oeuvres complètes de Molière, *édition variorum*, collationnée sur les meilleurs textes, précédée d'un précis de l'histoire du théâtre en France depuis les origines jusqu'à nos jours, de la biographie de Molière rectifiée d'après les documents récemment découverts, avec les variantes, les pièces et fragments de pièces retrouvés dans ces derniers temps, accompagnée de notices historiques et littéraires sur chaque comédie de Molière, ainsi que de notes historiques, philologiques et littéraires formant le résumé des travaux de Voltaire, La Harpe, Auger, Bazin, Sainte-Beuve, Saint-Marc Girardin, Genin, Aimé Martin, Nisard, Taschereau etc., par *Charles Louandre.* Corbeil. 3 Vol. 18°. LXXVI, 1934 p. $10\frac{1}{2}$ Fr.

130. **Monstrelet.** — La Chronique d'Enguerran de Monstrelet, en deux livres, avec pièces justificatives, 1400—1444, publiée pour la Société de l'histoire de France, par *L. d'Ouet-d'Arcq.* Tome II. 1409—1413. 8°. XXIV, 479 p. 9 Fr.

131. **Piron.** — Noëls d'Aimé Piron, en partie inédits, recueillis et mis en ordre avec un avant-propos, un glossaire et la musique des airs les plus anciens et les moins connus, par *Mignard.* Dijon. 12°. XLIII, 144 p. u. 23 p. de Musique.

Aimé Piron, der Vater des Verf. der Métromanie, war zu Dijon geboren. Vom Jahr 1702 bis zu seinem Tode, in den zwanziger Jahren des Jahrh.,

dichtete er die Noëls im burgundischen Dialect, in welchem er schon früher viele burleske Gedichte, die grofsen Beifall fanden, geschrieben hatte. Er war der Vorläufer Lamonnoye's, des berühmteren Noël-Dichters, dessen Freund er von Jugend auf war. — Ein Drittel der Gedichte erscheint hier zum ersten Mal im Druck.

132. **Quinet.** — Oeuvres complètes d'Edgar Quinet. 1857 bis 1858. 8°. 10 Vol.

In dem letzten Bande ist neu und besonders beachtenswerth die *Histoire de mes idées*, in welcher Quinet die Geschichte seiner Kindheit und des ersten Jünglingsalters gibt. „Sie bietet das besondere Interesse in die moralische Erziehung eines Mannes uns einzuführen, welcher einen so thätigen Antheil an der philosophischen und religiösen Bewegung unseres Jahrhunderts genommen hat. Diese einfache Geschichte, in welcher die Kunst des Schriftstellers nichts der Treuherzigkeit vertraulicher Mittheilungen entzieht, kann unter die interessantesten Schöpfungen des Verf. gerechnet werden." *Taillandier* in der *Rev. d. deux Mondes, Nov.*

133. **Rabelais.** — Oeuvres de Rabelais, collationnées pour la première fois sur les éditions originales, accompagnées de notes nouvelles et ramenées à une orthographe qui facilite la lecture, bien que choisie exclusivement dans les anciens textes, par *Burgaud des Marets* et *Rathery.* 1857—1858. 2 Vol. 12°. XLVIII, 1279 p. 8 Fr.

Der Text ist mit grofser Sorgfalt auf Grund einer Vergleichung der Originalausgaben gegeben, und alle nichtigen Varianten sind in den Noten angemerkt. Die erklärenden Anmerkungen geben alles Nöthige und halten sich von allem Ueberflüssigem frei. Rücksichtlich der Orthographie erfüllt das Werk das auf dem Titel gegebene Versprechen. — Bemerkenswerth ist noch, dafs die Herausg. das 5. Buch des Pantagruel dem Rabelais absprechen. Den Schlufs des 2. Bandes bilden die Briefe, die Sciomachie und die Pantagruéline prognostication.

134. **Rabelais.** — Oeuvres de Rabelais. Seule édition conforme aux derniers textes revus par l'auteur, avec les variantes de toutes les éditions originales, des notes et un glossaire. Tome I[er]. 16°. XII, 556 p. (Biblioth. elzévir.) 5 Fr.

Die Ausgabe wird 3 Bände bilden; wenn sie vollendet ist, kommen wir darauf zurück.

135. **Racine, Iean.** — Études littéraires et morales de Racine, par le Marquis de *Larochefoucauld-Liancourt.* 8°.

Diese aus dem *Carton de Racine* der kais. Bibliothek hier zuerst herausgegebenen Papiere Racine's bestehen hauptsächlich aus Noten über Homer, die griechischen Klassiker und die Bibel; aus Varianten der Athalie; aus moralischen Maximen, von Racine während seiner Jugend aus seiner Lecture wie aus eignem Nachdenken geschöpft; aus Studien über die Geschichte Frankreichs, und aus Noten endlich über die Regierung Ludwigs XIV.

136. **Racine, Louis.** — Correspondance littéraire inédite de Louis Racine avec René Chevaye, de Nantes, de 1743 à 1757, précédée de notices historiques sur chacun d'eux et accompagnée de notes et d'extraits, par *Dugast-Matifeux.* Nantes. 8°. XIV, 93 p.

36 Briefe und 2 Gedichte, betitelt: Epîtres de la ville de Paris au roi.

137. **Ronsard.** — Oeuvres complètes de P. de Ronsard. *Nouv. éd.*, publiée sur les textes les plus anciens, avec les variantes et des notes, par *Pr. Blanchemain.* Tome III. 16°. 440 p. (Biblioth. elzévir.) 5 Fr.

Die beiden ersten Bände sind 1857 erschienen. Wir werden später eine ausführliche Anzeige liefern.

138. **Rousseau.** — Lettres inédites de Jean Jacques Rousseau à Marc Michel Rey, publiées par *J. Bosscha.* Mit 2 Facsimiles. Amsterdam. 8°. XXII, 319 p.

Diese über 20 Jahr (von 1754—1773) sich verbreitende Correspondenz Rousseau's mit seinem Verleger bietet in einzelnen Beziehungen manche werthvollen Beiträge zur richtigen Auffassung Rousseau's, der in späterer Zeit in innigen Verhältnissen zu Rey stand. Viele von den 163 Briefen gehen allerdings kaum über die Besprechung von Honorar, Druck und Correctur hinaus. *Gött. Gelehrte Anz.*, 1859. 32. St.

139. **Scarron.** — Le Virgile travesti, en vers burlesques, par Paul Scarron, avec la suite de Moreau de Brassei. *Nouv. éd.*, revue, annotée et précédée d'une étude sur le burlesque, par *V. Fournel.* 16°. LI, 438 p. (Biblioth. gaul.) 5 Fr.

Als Einleitung wird eine Geschichte der burlesken Poesie Frankreichs gegeben.

140. **Sorel.** — La vraie histoire comique de Francion, composée par Ch. Sorel, sieur de Souvigny. *Nouv. éd.* par *E. Colombey.* 18°. 540 p.

141. **Tabarin.** — Oeuvres complètes de Tabarin avec les rencontres, fantaisies et coq-à-l'âne facétieux du baron de Gratelard, et divers opuscules publiés séparément sous le nom ou à propos de Tabarin. Le tout précédé d'une introduction et d'une bibliographie tabarinique, par *G. Aventin.* 16°. XLIII, 793 p. (Biblioth. elzévir.) 10 Fr.

Tabarin, ein Mailänder, war ein berühmter Farceur, der von 1620—1625 das Volk von Paris durch Vorstellungen, die er unter freiem Himmel am Pont neuf gab, belustigte. Sein wahrer Name blieb unbekannt, denn Tabarin ist ein Pseudonym, von *tabarrino* (Mäntelchen), dem Hauptstück des Kostüms dieser Farceurs, wie denn auch andere von ihnen in Italien den Namen um jene Zeit führten, wenn derselbe nicht überhaupt schon ein Gattungsnamen geworden war. Alle die abgedruckten Stücke, welche aufser dem literargeschichtlichen ein besonderes kulturgeschichtliches Interesse haben, waren sehr selten; nur ein Theil gehört Tabarin selbst an, und auch diese nur in sofern, als sie aus seinen *Improvisationen* von Zuschauern geschöpft sind, die sie aufzeichneten. „Die Bibliographie ist sehr exact und sorgfältig ausgearbeitet." G. Brunet im *Serapeum*, 1. 1.

142. **Tabarin.** — Les oeuvres de Tabarin avec les aventures du capitaine Rodemont, la farce des Bossus, et autres pièces tabariniques, par *G. d'Harmonville.* 16°. XVI, 890 p. (Biblioth. gaul.) 5 Fr.

Ein Halbjahr nach der vorausgehenden ist diese Ausgabe erschienen. Sie ist weniger vollständig. Unabhängig von einer verschiedenen Classification, welche die Ordnung der Stücke, die zu den einzelnen Sammlungen gehören, umkehrt und verwirrt, findet man nur einen Theil des Gratelard und von den 23 angehängten Stücken der vorausgehenden Ausgabe nur 17. — *Bullet. du biblioph. et du biblioth.* Oct.

143. **Wavrin.** — Anciennes chroniques d'Angleterre par J. de Wavrin, seigneur de Forestel. Choix de chapitres inédits annotés et publiés pour la Société de l'histoire de France par Mlle. *Dupont.* Tome Ier. 8°. III, 342 p. 9 Fr.

II. Zur englischen Literaturgeschichte.

A.

144. The Bibliographer's Manual of English Literature, containing an account of rare, curious and useful books, published in or relating to Great Britain and Ireland from the invention of printing; with bibliographical and critical notices, collations of the rarer articles and the prices at which they have been sold in the present century. By *W. Th. Lowndes. New ed.*, revised, corrected and enlarged. 8°. Vol. I, part 1, 2. Vol. II, part 1. 850 p. Per vol. 7 s.

Wird 4 Bände bilden. — Die Tendenz der Ausgabe, laut der Vorrede, ist: nur einen, obwohl durchgesehenen und vermehrten, *Abdruck* der ersten (1834 erschienen) zu geben, ohne irgend welche Weglassung; die moderne Literatur aber, wo sie der Verf. nicht berücksichtigte, oder von der auf die erste Ausgabe folgenden Zeit, soll in einem Supplementband behandelt werden.

145. A Catalogue of the Manuscripts preserved in the Library of the University of Cambridge. 8°. Vol. III, 739 p. 25 s.

Ein beschreibender Katalog, von Gelehrten der Universität ausgeführt. Der erste Band 1856, der zweite 1857 erschienen.

146. Das Studium angelsächsischer Sprache und Literatur in Deutschland, von *E. Müller.*

In: Herrig's Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. XXIV, 3. Heft.

Eine gute Uebersicht.

---

147. *Chambers'* Cyclopaedia of English Literature: a history, critical and biographical, of british authors, from the earliest to the present times. *New ed.* 8°. Vol. I. 832 p. 8 s.

Die erste Ausgabe dieses bekannten Werkes erschien 1843. Die neue ist von dem Herausg. der Werke Pope's, Rob. Carruthers besorgt, jedoch wie aus einer Anzeige des *Bookseller* (*Dec.*) hervorgeht, nicht überall mit der nöthigen Sorgfalt. Der vorliegende Band schliefst mit dem Zeitalter Georgs II.

148. A Compendium of American Literature, chronologically arranged with biographical sketches of the authors; by *C. D. Cleveland.* New York. 12°. 740 p. 12 s.

---

149. Das englische Drama vor Shakespeare; Lilly, Marlowe; von *A. Bodenstedt.*

In: Westermann's Illustr. deutschen Monatsheften, Oct. u. Nov.

150. Novels and Novelists, from Elizabeth to Victoria; by *J. C. Jeaffreson.* 2 Vol. 8°. 810 p. 21 s.

Das *Athenaeum* (July) weist nach, dafs das Werk unvollständig ist, sowohl in Bezug auf die Novellisten, als die Novellen, indem hier wie dort bedeutende übergangen sind. Doch wird dem Dargebotenen Anerkennung.

151. The History of British Journalism, from the foundation of the newspaper press in England to the repeal of the Stamp act in 1855, by *A. Andrews.* 2 Vol. 710 p. 21 s.

Dies Buch bietet viel interessantes Material, läfst aber sowohl in Bezug auf die Ordnung des Stoffes, als die Genauigkeit der Angaben viel zu wünschen. S. *Athenaeum, March* 1859, *Notes & Queries,* 162.

---

152. Illustrations of the Literary History of the eighteenth century, consisting of authentic memoirs and original letters of eminent persons; by *J. Bowyer Nichols.* Vol. VIII. 8°. 760 p. 21 s.

Der Schlufsband des Werks, welcher hauptsächlich einen Briefwechsel des Bischofs Percy, des bekannten Herausgebers der Reliques, mit sehr verschiedenen, zum Theil auch bedeutenden, Personen umfafst.

153. Fifty years' Recollections, literary and personal, with observations on men and things; by *Cyrus Redding.* 3 Vol. 8°. 770 p. 31 s. 6 d. — 2[d] and revised edit. 3 Vol. 8°. 1030 p. 31 s. 6 d.

Der Verf. war Journalist; er begann diese Laufbahn als Mitarbeiter des *Pilot*, war dann an dem *Galignani* betheiligt, und erreichte den Höhepunkt seiner publicistischen Thätigkeit als Unterredacteur des von Campbell herausgegebenen *New Monthly Magazine.* Hr. Redding lernte eine grofse Zahl bedeutender und berühmter Männer, vornehmlich der Literatur, kennen; Anekdoten von ihnen machen den Hauptbestandtheil seines Buches aus, viele freilich mehr oder minder trivial, einzelne aber sehr charakteristisch. Sehr zu bedauern ist, dafs Klarheit, Uebersichtlichkeit, Genauigkeit, namentlich aber alle chronologische Ordnung dem Buche mangelt. *Liter. Gazette, Jan.*

154. Thirty five years of a dramatic author's Life; by *E. Fitzball.* 2 Vol. 8°. 710 p. 10 s. 6 d.

Dieses Buch eines mittelmäfsigen Theaterdichters veranschaulicht lebhaft den Verfall der englischen Bühne.

155. Recollections of a literary Life; by *Mary Russel Mitford.* 8°. 520 p. (Mit Portr.) 6 s.

156. Passages from my Autobiography; by *Lady Morgan.* 8°. 340 p. (Mit Portr.) 15 s.

Ein Specimen, laut der Vorrede, aus einer Reihe von Bänden der ungedruckten Autobiographie der berühmten Schriftstellerin. Der Band umfafst die Aufzeichnungen und die Correspondenz der Lady aus den Jahren 1818 bis 1819, wo sie zu ihrer italienischen Reise sich rüstend, theils in London, theils in Paris und auf einem Landgut Lafayette's sich aufhielt.

157. Historical and biographical Essays; by *J. Forster.* 2 Vol. 8°. 800 p. 21 s.

Der Verf. gehört zu den bedeutendsten Essayisten. Von den 7 Essays der vorliegenden Sammlung werden zwei hier zum ersten Male veröffentlicht (wovon einer zur Kritik des Historikers Clarendon); die andern, die in dem Edinburgh und dem Quarterly Review früher erschienen, sind De Foe, Steele, Churchill und Sam. Foote gewidmet.

158. Essays by the late *George Brimley.* Edit. by W. G. Clarke. Cambridge. 8°. 330 p. 7 s. 6 d.

Die *Liter. Gazette* (*May*) bezeichnet sie als „Muster der ästhet. Kritik", in einem wahren wissenschaftlichen Geist wären sie verfafst. Mit philosophischer Strenge aber verbinde der Verf. Genialität. Zu den vorzüglichsten Artikeln gehören einer über Tennyson — „the most adequate appreciation of that poet's genius as yet extant" — und einer über Wordsworth. Der Verf. war Bibliothekar des Trinity College in Cambridge.

---

159. **Bunyan** — The ancient poem of Guillaume de Guileville, entitled Le Pélerinage de l'Homme, compared with the Pilgrim's Progress of John Bunyan. Edit. from notes collected by

the late Mr. *Nathaniell Hil.* With illustr. and an appendix. 4°. 126 p. Facs. u. Abbldg. 15 s.

Guillaume, Prior der Abtei Chalis, verfafste sein Gedicht um 1330, um 1426 wurde es zuerst in das Englische übersetzt von John Lydgate, um 1530 von Neuem von John Skelton. Dieses Werk hat Bunyan bei der Abfassung des seinigen vorzugsweise benutzt.

160. **Burke.** — History of the Life and times of Edmund Burke; by *Th Macknight.* 2 Vol. 8. 1060 p. 30 s.

Die beiden Bände des noch nicht vollendeten Werks gehen erst bis zur mittleren Periode von Burke's Leben, als er Kriegszahlmeister war. Der Verf. giebt ein lebensvolles Bild von dem grofsen Manne und treffende Skizzen seiner Umgebung; zuweilen indefs nimmt er für seinen Helden zu eifrig Parthei, dessen Gegnern gegenüber. — Dafs Burke nicht Junius war, wird hier zur Evidenz bewiesen. *Liter. Gaz., May.*

Byron. — s. Shelley.

161. **Chaucer.** — The Life and Poetry of Chaucer, a lecture; by *Th. Marckby.*

Der Verf. zeigt eine beträchtliche Kenntnifs der Literatur und Alterthümer Englands im 14. Jahrhundert. — *Liter. Gaz., Febr.*

162. **Dickens.** — A critical biography of Ch. Dickens. (Mit Portrait.) 12°. 82 p. 6 d.

163. **Dryden.** — John Dryden, son talent, son caractère et ses oeuvres; par *H. Taine.*

In: Rev. d. deux Mondes, Déc.

164. **Jerrold.** — The Life and Remains of Douglas Jerrold; by his son *Blanchard Jerrold.* 8°. 420 p. 12 s.

Das *Athenaeum* (*Dec.*) sagt: „diese Biographie kann als gutes Beispiel ihrer Gattung genommen werden. Es ist ein sehr zu bewunderndes Porträt eines Vaters". Die *Liter. Gaz.* urtheilt ebenso günstig. — Der Verf. wurde von den zahlreichen Freunden seines Vaters mit Material reichlich unterstützt.

165. **Lamb.** — Recollections of Charles Lamb; by *G. Daniel.*

In: Literary Gazette, Dec.

166. **Macaulay.** — Macaulay, par *Ad. de Circourt.*

In: Bibl. univ. de Genève, Nov.

167. **Marlowe.** — Marlowe, Vorlesung von *F. Bodenstedt.*

In: Wissenschaftliche Vorträge, gehalten zu München im Winter 1858, Braunschweig, 8°.

168. **Milton.** — Giovanni Milton, di *Cereseto.*

In: Rivista contemporanea, Vol. XIII, p. 345.

Bei Gelegenheit von Maffei's Uebersetzung geschrieben; enthält u. a. eine Vergleichung Milton's mit Dante.

169. **Milton.** — The Life of John Milton, narrated in connexion with the political, ecclesiastical and literary history of his time, by *David Masson.* 8°. Vol. I. 750 p. 18 s.

Von diesem in mancher Beziehung wichtigen Werk werden wir eine ausführliche Anzeige später geben. Der erste Band geht von 1608—1639.

170. **Montgomery, James.** — James Montgomery, a memoir, political and poetical; by *J. W. King.* 12°. 400 p. 5 s.

171. **Newton.** — Addresses on popular Literature and Sir Isaac Newton; by Lord *H. Brougham.* 8°. 1 s.

Die geistreiche Rede über Newton bei der am 20. September erfolgten Einweihung seiner Statue in Grantham findet sich auch u. a. in der *Liter.*

Gaz. Sept. p. 407 ff. abgedruckt und deutsch im Auszug in der *Allgemeinen Zeitung*, Beilage No. 274—275.

172. **Pope.** The Poetry of Pope; by *Conington.*

In: Oxford Essays, contributed by Members of the University. 8°.

173. **Pope.** — Additional facts concerning his maternal ancestry; by *R. Davies.* In a letter to Mr. Hunter. 8°. 40 p. 2 s.

174. **Shakespeare.** — Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke, von *F. Kreyssig.* Berlin. 8°. Bd. I. 492 p. 2 Thlr.

In literaturgeschichtlicher Beziehung wenig bedeutend.

175. **Shakespeare.** — Shakespeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urtheile über ihn bis zum Jahre 1773, von *A. Koberstein.*

In: Vermischte Aufsätze zur Literaturgeschichte etc., Leipzig. 8°.

Eine gründliche Arbeit, die auf selbstständiger Forschung beruhend, auch manches neue Material bringt.

176. **Shakespeare.** — Studien und Copien nach Shakespeare, von *F. Dingelstedt.* Wien. 8°. 276 p. 1 Thlr. 18 Sgr.

Bearbeitung des Macbeth und Tempest für die deutsche Bühne, mit dramaturgischen Anmerkungen und Ausführungen.

177. **Shelley.** — Shelley and his Writings, by *C. S. Middleton.* 2 Vol. 8°. 650 p. 21 s.

Der Verf. hat grofse Sorgfalt auf die Sammlung des Materials verwandt: so bietet er manches Neue aus Mittheilungen von Hogg, De Quincey, Capt. Medwin, Mrs. Shelley u. A.

178. **Shelley.** — The Life of Percy Bysshe Shelley, by *Th. J. Hogg.* Vol. I u. II. 8°. 1000 p. 21 s.

Nach der *Liter. Gaz.*, *April*, eine Biographie, welche in Bezug auf Treue und Vollständigkeit schwer ihres Gleichen findet. Eine unendliche Menge Detail sei meisterhaft zu einem Ganzen verbunden. Indessen ist der Biographie, von der noch 2 Bände zu erwarten sind, ein grofser Theil ihres Roh-Materials, so zu sagen, einverleibt, indem eine Menge Briefe von, an und über Shelley darin abgedruckt sind. Der Verf. stand von der Universität an im innigsten Freundschaftsverhältnifs zu Shelley durchs ganze Leben, obwohl beider Individualität durchaus verschieden war. Um so unbefangener wird deshalb des Verf. Urtheil sein.

179. **Shelley.** — Recollections of the last days of Shelley and Byron, by *E. J. Trelawny.* 8°. 304 p. 9 s.

Der Verf. traf in Pisa 1822 mit beiden Dichtern zusammen, und war seitdem in beständigem und vertrautem Umgang mit ihnen bis zu ihrem Tod. An der merkwürdigen Bestattung Shelley's nahm der Verf. Theil, wenn er nicht selbst gar an der Stelle Byron's, wie es scheint, der Urheber der heidnischen Ceremonie war. Das spannend geschriebene Buch ist von nicht geringem literaturgeschichtlichen Interesse. Vergl. *Liter. Gaz., Febr.*

180. **Schimmelpenninck.** — Life of Mary Anne Schimmelpenninck, edited by her relation *Ch. C. Haukin.* 2 Vol. 8°. 610 p. 15 s. 2[d] edit. 550 p. 10 s. 6 d.

Vol. I. Autobiography; Vol. II. Biographical sketch and letters: das Leben der Verfasserin der Port-Royal Memoirs. Sie wurde in Birmingham 1778 geboren, die Tochter eines Geschäftsmannes daselbst, Samuel *Galton;*

1806 verheirathete sie sich mit Lambert Schimmelpenninck, einem Verwandten des Stadthalters von Holland, welcher 1840 starb. Sie selbst starb zu Bristol 1856. Die Autobiographie, im hohen Alter verfafst, ist von grofsem ästhetischen wie psychologischen Interesse, sie umfafst aber nur die ersten 15 Lebensjahre. Der 2. Band ergänzt die Folgezeit, ist aber unnöthig weitschweifig. — *Liter. Gaz., July.*

181. **Swift.** — Jonathan Swift, son génie et ses oeuvres, par *H. Taine.*

In: Rev. d. deux Mondes, Août.

B.

182. Bibliothek der angelsächsischen Poesie in kritisch bearbeiteten Texten und mit vollständigem Glossar, herausgeg. von *C. W. M. Grein.* Göttingen, 1857 — 58. 8°. Vol. I u. II. (Der Text.) 786 p. 5 Thlr. 20 Sgr.

Folgt noch 1 Band Glossar. Ein von der deutschen Kritik sehr anerkanntes Werk. Nach Vollendung desselben hoffen wir auch eine ausführliche Anzeige davon bringen zu können.

183. Die Gesetze der Angelsachsen in der Ursprache mit Uebersetzung, Erläuterungen und einem antiquarischen Glossar, von *R. Schmid.* 2. völlig umgearbeit. Ausg. Leipzig. 8°. LXXXIV, 680 p. 6 Thlr. 15 Sgr.

Die erste Ausgabe erschien 1832. In der Einleitung finden sich eingehende literargeschichtliche Untersuchungen. Den Text begleitet eine deutsche Uebersetzung, sowie die altlateinische, die aber nicht vollständig ist. Das Glossar ist auch in linguistischer Beziehung von Bedeutung.

184. The whole Works of *King Alfred* the great. Now first collected and published in the English language. With introductory essays, notes, illustrations etc. by some of the principal Anglo-Saxon scholars of the day. 2 Vol. 8°. 42 s.

---

185. *Thomas Percy's* Reliques of ancient english Poetry, consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date; with memoir and critical dissertation. By *G. Gilfillan.* Edinburgh. 8°. 3 Vol. à $4\frac{1}{2}$ s.

Nach der vierten Ausgabe. Ein Leben Percy's und einige Anmerkungen über die Balladenpoesie sind beigefügt.

186. The Ballads of Scotland, edited by *W. E. Aytoun.* 2 Vol. 8°. 760 p. 12 s.

Ueber dieses wichtige Werk bringen wir bald eine ausführliche Anzeige.

187. Early english Prose Romances, with bibliographical and historical introductions; ed. by *W. J. Thoms.* 2d ed. 3 Vol. 8°. 27 s.

Die erste Ausgabe erschien 1828. Die Einleitungen zu den einzelnen Romanen sind erweitert. Uebrigens sind es die folgenden: Vol. I. Robert the Devyl; Thomas a Reading; Friar Bacon; Friar Rush. — Vol. II. Lyfe of Virgilius; Robin Hood; George a Green; Tom a Lincoln. — Vol. III. Helyas, Knight of the Swan; Dr. Faustus; Second Report of Dr. Faustus.

---

188. **Bacon.** — The Works of Francis Bacon, collected and edited by *J. Spedding*, *R. L. Ellis*, and *D. D. Heath.* 8°. Vol. IV — V. (Translations of the philosophical works.) 1170 p.

32 s. Vol. VI. (1. Theil der Literary and professional works.) 760 p. 18 s.

Die drei ersten Bände, die eigentlichen philosophischen Schriften enthaltend, erschienen 1857. Die *Translations* sind laut dem Vorwort des 4. Bandes nur für Solche bestimmt, die die lateinischen Originale nicht lesen können, doch, nach der *Liter. Gaz.*, *Aug.*, „wunderbar ausgeführt“. — Der 6. Band enthält die *Essays*, und zwar alle 3 Ausgaben, welche Bacon selbst davon veranstaltete, die beiden ersten als Appendix in ihrer ursprünglichen Gestalt, die alte Orthographie beibehalten. Die erste Ausgabe nämlich, von 1597, enthielt nur 10, die zweite, von 1612, 40, die letzte, von 1625, 58 Essays. Jede Ausgabe schliefst die Essays der früheren in sich, aber in verbesserter Gestalt: so ist der vereinte Abdruck der 3 Ausgaben von besonderem literar. Interesse. Der Band enthält aufserdem *The History of king Henry VII.* und *The Wisdom of the Ancients.*

189. **Capgrave.** — The Chronicle of England, by John Capgrave; edited by *F. G. Hingeston.* 8°. XXXII, 482 p. 8 s. 6 d.

Bildet einen Theil der „Rerum britannicarum medii aevi scriptores, or Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages“. Diese Sammlung soll die Periode von der Invasion der Römer bis auf Heinrich VIII. umfassen. Sie erscheint auf Staatskosten. — Das vorliegende Buch ist mit einer historischen Einleitung und mit einem Glossar veralteter Worte verbunden. J. Capgrave war ein gelehrter Mönch des XIV. Jahrhunderts, der auch einen Commentar zur Genesis schrieb, und ein Leben der heiligen Katharina in Versen übersetzte. S. darüber Warton II, 355 u. 514. — Ueber den Werth der Ausgabe wird in *Sybel's historischer Zeitschrift*, Heft 2, von Pauli, einem sehr competenten Richter, ein ungemein ungünstiges Urtheil gefällt.

190. **Crawshaw.** — The complete Works of Richard Crawshaw, Canon of Loretto; edit. by *W. B. Turnbull.* 12°. 350 p. 5 s.

Zu London im Anfange des 17. Jahrhunderts geboren, Theolog, trat zur katholischen Kirche über, und starb 1650 in Loretto. Vornehmlich religiöser Dichter und zwar Lyriker, gehörte er zu der Schule Donne's, die sich unter Marini's Einflufs gebildet: Crawshaw selbst übersetzte dessen Strage degli Innocenti. — Pope, der ihm manches verdankte, entzog ihn zuerst der Vergessenheit wieder. Die vorliegende ist die erste vollständige Sammlung.

191. **Fairfax.** — Godfrey of Bulloigne: or, Jerusalem delivered, by T. Tasso, translated by E. Fairfax. *New ed.*, with notes and memoir, by *R. A. Wilmott.* 12°. 480 p. 5 s.

Die vorliegende Ausgabe ist die fünfte der berühmten Uebersetzung. Die erste erschien 1600, während des Verf. Leben noch die zweite. Nach dem *Athenaeum, Dec.*, ist die neue Ausgabe eine sehr sorgfältige.

192. **Furness.** — The poetical Works of Richard Furness, with a sketch of his life, by *G. C. Holland.* 12°. 5 s.

Der Verf. des Rag-Bag und des Medicus Magus, geboren 1791, gestorben 1857.

193. **Lilly.** — The Dramatic Works of John Lilly (the Euphuist), with notes and some account of his life and writings, by *F. W. Fairholt.* 2 Vol. 8°. 630 p. 10 s.

Die erste vollständige Gesammtausgabe. Nur eine gab es bisher überhaupt, die von Edward Blount 1632 veröffentlichte, welche aber unvollständig ist, und selten geworden. — Zwei Stücke sind hier zum ersten Male wieder abgedruckt. Nach der *Liter. Gaz.*, *Febr.* hat der Herausgeber seine Aufgabe gut gelöst.

194. **Malory.** — La Mort d'Arthure. The history of King Arthur and of the Knights of the round table. Compiled by Sir Thomas Malory. Edit. from the text of the edition of 1634, with introduction and notes, by *Th. Wright.* 3 Vol. 12°. 1008 p. 15 s.

Dieses bekannte Werk, um 1470 verfafst, wurde 1485 zuerst gedruckt von Caxton. Von dieser editio princeps hat sich nur Ein vollständiges Exemplar erhalten. Bei Caxton's Nachfolger Wynkin de Worde erschienen noch zwei Ausgaben 1498 und 1529, die auch sehr selten. 1634 erschien eine neue Ausgabe wieder, aber von manchem groben Fehler entstellt. Auf Grund dieser Ausgabe und der Editio princeps ist der Text von Wright hergestellt, mit all der Sorgfalt, die sich von diesem Gelehrten erwarten liefs. Wichtige Varianten sind in Anmerkungen mitgetheilt, und veraltete Worte erklärt.

195. **Marlowe.** — The Works of Marlowe, edit. by *A. Dyce.* 8°. 460 p. 12 s.

196. **Marlowe.** — Le Faust de Ch. Marlowe, traduit par *Fr. V. Hugo.* Paris. 18°. 257 p. 1 Fr.

197. **Montgomery, Rob.** — The Poetical Works of Robert Montgomery, collected and revised by the author. *New. ed.* 8°. 7½ s.

198. **Pope.** — The Poetical Works of Alexander Pope; edit. by *R. Carruthers. New. ed.* 2 Vol. 12°. 10 s.

Obwohl nicht alle Ansprüche erfüllend, doch eine gute Ausgabe nach der *Liter. Gaz.*, *July,* wie sich wohl auch von dem Biographen Pope's erwarten liefs.

199. **Prior.** — The Poetical Works of Matthew Prior, with memoir and critical dissertation by *G. Gilfillan.* Edinburgh. 8°. 4½ s.

200. **Sackville.** — The Works of Thomas Sackville, Lord Buckhurst; edit. by *R. W. Sackville West.* 8°. 210 p. 4 s.

Vollständige Ausgabe: enthält aufser dem Ferrex and Porrex, welches Stück hier nach der ersten *autorisirten* Ausgabe, der von Daye, gegeben ist, die Beiträge Sackville's zu dem Mirrour for Magistrates, nämlich seine Induction und die Legend of Buckingham; aufserdem ein interessantes biographisches Memoir und einen Appendix von Briefen nach den Originalen.

201. **Shakespeare.** — Shakespeare's Comedies, Histories, Tragedies and Poems, edit. by *J. P. Collier.* 2d ed. 6 Vol. 8°. 80 s.

Die literargeschichtliche Einleitung ist wenig vermehrt; von Nutzem ist, dafs dem *Leben* ein Index hier zuerst beigefügt worden.

202. **Shakespeare.** — Shakespeare's Werke. Herausgegeben und erklärt von *N. Delius.* Elberfeld. 8°. Bd. 4. XXV u. 524 p. 2 Thlr. 20 Sgr.

Enthält Henry VI., Richard III. und Henry VIII. Diese bekannte Ausgabe begann 1854 zu erscheinen; sie wird 7 Bände bilden.

203. **Shakespeare.** — The Works of William Shakespeare. The Plays edited from the folio of 1623, with various readings from all the editions and all the commentators; notes, introductory remarks, an historical sketch of the text, an account of the rise and progress of the english drama, a memoir of the poet, and an essay on his genius, by *R. Grant White.* Boston. 8°. Vol. II—V. per vol. 7 s. 6 d.

Diese Bände enthalten die Comedies. Das ganze Werk wird aus 12 Bänden bestehen. Das *Athenaeum, Nov.*, fafst sein Urtheil über den Herausgeber

dahin zusammen: „he has produced an edition, in which, with much that is good, not a few errors are perpetuated, and in which commonplace criticism and a style of remark, more than half a century old, occupies the space of original observation“. Noch sei bemerkt, daſs der Herausgeber ein entschiedener Gegner des Collier'schen *Corrector* ist.

204. **Walpole, Hor.** — The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford. Ed. by *P. Cunningham.* Now first chronologically arranged. In 9 Bdn. 8°. Vol. VIII. 600 p. 10 s. 6 d. (Vol. I — VII erschienen 1856 und 1857, Vol. IX. 1859 zu gleichem Preise).

Einige Briefe zum ersten Male veröffentlicht. Dieses sehr anziehende Werk ist nicht bloſs als bedeutende kulturgeschichtliche Quelle, sondern auch unmittelbar, durch mannichfache werthvolle Notizen, für die Literaturgeschichte jener Zeit von Wichtigkeit. Auch haben die Briefe nicht selten einen ausgezeichneten stilistischen Werth.

205. **Webster, John.** — The Works of John Webster, with some account of the author and notes by *A. Dyce. New ed.* 8°. 400 p. 10 s. 6 d.

Diese geschätzte Ausgabe erscheint hier durchgesehen und verbessert. Die Einleitung hat einige Zusätze, namentlich in den Anmerkungen erhalten. Besonders bemerkenswerth aber ist, daſs der Herausgeber diesmal *The Thracian Wonder* weggelassen hat, indem er dies Stück jetzt als Webster nicht angehörig betrachtet. Aber er stützt sich hierbei nur auf *internal evidence* und seine eigene Schätzung des Stückes, nach der *Liter. Gaz., Jan.* Die Frage erscheint demnach keineswegs gelöst.

206. **Webster, John.** — The dramatic Works of John Webster, edit. by *W. Hazlitt.* 1857—58. 4 Vol. 12°. 1132 p. 20 s.

207. **Webster, John.** — John Webster's dramatische Dichtungen nebst Stücken von Marston, Dekker und Rowley. Erster Band von: Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke, in Charakteristiken und Uebersetzungen, von *F. Bodenstedt.* Berlin. 8°. 407 p. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

In *vollständiger* Uebersetzung nur *The Duchess of Malfi*; sonst sind bloſs einzelne Szenen übertragen, überall aber mehr oder weniger detaillirte Inhaltsangaben mitgetheilt. Das Buch ist mit vieler Sorgfalt gearbeitet, und die Uebersetzungen recht gelungen.

III. Zur italienischen Literaturgeschichte.

A.

208. Operette bibliografiche del cav. *Gius. Molini*, con alcune lettere di distinti personaggi al medesimo, precedute dalle notizie biografiche di esso, scritte da *G. A.* Firenze. 8°. LXIV, 362 p.

Giuseppe Molini, geb. 17. Dec. 1772 in Florenz, gest. 1856 daselbst, war bekanntlich einer der bedeutendsten Verleger Italiens. Seine Gelehrsamkeit, die ihm erlaubte, nicht selten zugleich der Herausgeber der von ihm veranstalteten Ausgaben italienischer Klassiker zu sein, verschaffte ihm auch die Stelle eines Bibliothekars der Palatina, der Privatbibliothek des Groſsherzogs von Toscana. — Unter den *Operette* sind seine Aggiunte e correzioni zu den Annalen von Panzer, sowie die zu dem Manuel Brunet's besonders hervorzuheben. — Das vorliegende Werk wurde von seinem Sohne Luigi ver-

anstaltet, derselbe starb aber vor der Herausgabe. Die biographischen Notizen sind von *Gius. Aiazzi*. — *Archivio storico ital., Disp.* 4.

209. Storia della biblioteca comunale di Verona, per *Ces. Cavattoni*. Verona. (Frizierio). 8°, 23 p.

210. Die Bibliotheken in Venedig, Verona, Udine, Padua, Piacenza, Bergamo, Parma, Vicenza, Mailand, Florenz; von *Neigebaur*.

Im: Serapeum, — in einer Reihe einzelner Artikel.

---

211. I primi quattro secoli della letteratura italiana dal sec. XIII al XVI. Lezioni di *Caterina Franceschi-Ferrucci*. 2 Vol. Vol. II. Firenze (Barbèra).

S. oben den ital. Jahresber., p. 386. Die Verfasserin ist die Gemahlin des Prof. Ferrucci in Pisa.

212. Storia della letteratura siciliana, per *Aless. Narbone*. Palermo (Carini). 8°.

Von diesem noch nicht vollendeten Werke erschienen seit 1852 6 Bde. Narbone, ein Jesuit, ist auch Verfasser einer sicilischen Bibliographie.

213. Storia letteraria della Liguria di *G. B. Spotorno*. Vol. V. (*letzter*). Genova (Schenone). 8°. XXVII, 235 p.

214. Urbano VIII. e gli academici lincei, lettera al cav. Gaetano Moroni di *Salv. Proja*. Roma. (Aus dem Giorn. arcadico, Genn. e Febr.)

---

215. **Cino.** — Cino da Pistoja, par *A. de Circourt*.

In: Bibl. univ. de Genève, Sept.

216. **Dante.** — Dante Alighieri, sein Leben und seine Werke, von *H. Floto*. Stuttgart. 8°. VIII, 200 p. 27 Sgr.

217. **Dante.** — Dante Alighieri. Ein Vortrag von *H. Grieben*. Stettin. 16°. 78 p. 10 Sgr.

218. **Dante.** — Life and times of Dante, by *R. de Vericour*. London. 8°. 412 p.

Ueber diese wie über die beiden vorausgehenden Schriften bringen wir demnächst eine Anzeige von Herrn Mussafia.

219. **Dante.** — Dante revolutionnaire et socialiste, mais non hérétique, par *Ferjus Boissard*. Paris. 8°.

220. **Dante.** — Commento di *Francesco da Buti* sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri, pubblicato per cura di *Crescentino Giannini*. Tomo I. Pisa (Nistri). 8°. XXXVIII, 866 p.

Wird 3 Bände bilden. — Es sind Vorlesungen, an der Universität Pisa gegen Ende des 14. Jahrh. gehalten; sie sind nach einer Copie eines Manuscr. Riccardiano, die im Besitz Lord Vernon's, herausgegeben.

221. **Dante.** — Prolegomeni del nuovo Commento storico, morale, estetico della Divina Commedia, per *Domenico Bongiovanni*. Forli. 8°. 398 p.

Auch über dieses Buch liegt uns eine Anzeige Herrn Mussafia's vor.

222. **Dante.** — Il Veltro, o della interpretazione storica della Divina Commedia, per *Giov. Manna*.

In: Museo di scienze e letterat. di Napoli, Giugno.

223. **Dante.** — Dante nel Gerione rappresenta Geri Spini, uno dei sommi capi di parte nera, per *Salv. Betti.*

In: Tre dialoghi storico-critici di Salv. Betti, Roma. Dritter Dialog.

224. **Dante.** — Della forma di Gerione e di molti particolari ad esso demone attenenti, secondo il dettato della Commedia di Dante. Lettera al prof. Salv. Betti di *Fortunato Lanci.* Roma. 37 p. (Aus dem Giornale arcadico, Genn. e Febr.)

225. **Dante.** — Appendice al mio dialogo sulla Matelda della Divina Commedia, per *Salv. Betti.* Roma.

226. **Dante.** — Le Varianti della Divina Commedia tolte dal codice membranaceo Cortonese, per cura di *Agramante Lorini.* Cortona (Bimbi). 8°.

227. **Dante.** — Appendice al libro intitolato „Rime di Dante Alighieri e di Giannozzo Sacchetti", sull' autenticità di esse rime e sul codice CLXXX palatino scoperto autografo del Petrarca, per *F. Palermo.* Firenze. 8°. XIV, 256 p. (Mit 3 Tafeln).

Die Rime waren 1857, zu Ehren der Ankunft des Königs von Sachsen in Florenz, von dem bekannten Bibliothekar der Palatina in glänzender Aus stattung herausgegeben worden. Die Dante zugeschriebenen sind 3 Ballate. Ihre Aechtheit ist von vielen Seiten bezweifelt worden, indem zugleich die Kritik, ganz der entgegengesetzten Ansicht Palermo's, sie für durchaus werthlos in ästhetischer Beziehung erklärte. S. *Rivista contemp.* T. XIII. und *Bibl. univ. de Genève, Oct.*

228. **Grossi.** — Nell' inaugurazione del monumento a Tommaso Grossi in Milano il 1° di Luglio 1858 discorso di *G. Carcano.* Milano (Colombo). 8°. 19 p.

229. **Guadagnoli.** — Biografia del dott. Antonio Guadagnoli. Breve discorso di *G. Mancini.* Firenze (Bencini).

S. oben den ital. Jahresb., p. 387.

230. **Guadagnoli.** — Delle vite e della poesia di Antonio Guadagnoli, commentario di *Girolamo Mancini.* Cortona (Bimbi).

231. **Jacopone.** — Il bello poetico nelle rime di fra Jacopone da Todi, per *Bartolom. Sorio.* Verona (Vicentini e Franchini). 8°. 88 p.

232. **Machiavelli.** — Degli intendimenti di Nicc. Machiavelli nel dettare la vita di Castruccio. Ragionamento di *C. Minutoli.*

In: Eccitamento di Bologna, Sett.

233. **Mamiani.** — Poesie di Terenzio Mamiani, di *F. Daneo.*

In: Rivista contemp. T. XIII.

234. **Monti.** — Vincenzo Monti, von *Paul Heyse.*

In: Wissenschaftliche Vorträge, gehalten zu München etc. Vergl. No. 167.

Eine anziehende Charakteristik Monti's, geschmückt mit eingestreuten wahrhaft vortrefflichen Uebersetzungen aus der Bassvilliana und der Superstizione, sowie anderer Gedichte Monti's (z. B.: des „Bella Italia, amate sponde"). Am Schlufs ist *Manzoni's* berühmte Ode, der fünfte Mai in neuer Uebertragung angefügt.

235. **Petrarca.** — Ueber neuaufgefundene Dichtungen Francesco Petrarca's. Vortrag von *G. M. Thomas.* München. gr. 4°. 16 p. 5 Sgr.

236. **Petrarca.** — La canzone *Spirto gentil* è diretta a Stefano Colonna e non a Cola di Rienzo. — La Laura fù la nobilissima Laura des Bauxadhemar di Cavaillon, figlia del Signor di Valchiusa, morta ancor donzella nel 1348. Per *Salv. Betti.*

In: Tre dialoghi etc. (S. No. 224.) Es sind die beiden ersten Dialoge.

237. **Pindemonte.** — Vita ed opere d'Ippolito Pindemonte. Discorso di *Pietro del Rio.* Firenze.

S. weiter unten No. 279.

238. **Tassoni.** — Alessandro Tassoni, note biografiche inedite di *P. A. Paravia.*

In: Mondo letterario, No. 15.

239. **Troya.** — Brevi notizie della vita e delle opere di Carlo Troya, per *Gaetano Trevisani.* Napoli (Fabbricatore). 8°. 73 p.

B.

Canti popolari.

240. Canzoni popolari del Piemonte raccolte da *Costantino Nigra.* Torino (Tipogr. economica). 8°. 110 p. (Aus der Rivista contemp. Vol. XII ff.)

Diese literargeschichtlich sehr interessanten Volksballaden, welche zum Theil ein hohes Alter beanspruchen können, sind aus einer gröfsern, von dem Herausgeber angelegten, aus dem Munde des Volkes selbst geschöpften Sammlung von Volksdichtungen als Specimina veröffentlicht. Die Herausgabe ist mit grofser Sorgfalt und Berücksichtigung aller in Betracht kommenden Momente vollführt; Ursprung, Inhalt und Form wird untersucht; die verschiedenen Versionen der piemontesischen Mundarten oder auch anderer italienischer Dialecte sammt ihren Varianten werden, überall in Begleitung einer italienischen Uebersetzung, genau mitgetheilt; auch Parallelen aus anderen Sprachen beigefügt. — Vergl. auch den ital. Jahresber. p. 385. Eine Uebersetzung von zwei der Balladen („Donna Lombarda" und „Clotilde") hat *Heyse* gegeben, s. unten No. 244.

241. Saggio di canti popolari raccolti nel contado di Ancona, da *Bianchi e Rumori.* Ancona (Sartorio Cherubini).

242. Saggio di canti popolari di Roma, Sabina, Marittima e Campagna dal commendat. *Visconti.* Firenze (Le Monnier).

Aus der Strenna Romana, s. den Jahresber. p. 383 und 385.

243. Canti popolari Siciliani, raccolti ed illustrati da *Lionardo Vigo.* Catania.

244. Italienische Volkspoesie. Uebersetzungen aus den Sammlungen von Marcoaldi, Tigri und Nigra, von *Paul Heyse.*

In: Literaturblatt des deutschen Kunstblattes, Juli, Aug., Sept., Dec.

Proverbi.

245. Raccolta di proverbi Toscani, per *Gius. Giusti.* Firenze.

Fast 6000 Sprichwörter, von denen natürlich, in etwas modificirter Gestalt, ein grofser Theil dem ganzen Italien angehört. Nur die Hälfte aber

ist, sammt dem gröfsten Theil der Commentarien und Noten, aus dem Nachlasse des verstorbenen Dichters; die anderen sind von Freunden hinzugefügt. Als Vorrede ist ein Schreiben Giusti's an den auch indessen verstorbenen Andrea Francioni abgedruckt. Die Veranlassung zur Sammlung bot Giusti ein in Italien übliches Gesellschaftsspiel. *Athenaeum, Aug.*

246. Raccolta di proverbi Veneti, per *Cristoforo Pasqualigo.* Vol. III. Venezia. 8°. XIV, 144 p. (Vol. I und II erschienen 1857.)

Ein Jahr zuvor erschien noch eine andere, nicht minder interessante Sammlung, nämlich: Proverbi Veneziani raccolti da *Angelo Dalmedico* e raffrontati con quelli di Salomone e coi francesi. Venezia, Antonelli.

---

247. Manuale della letteratura del primo secolo della lingua Italiana, compilato dal prof. *Vinc. Nannucci. Seconda ediz.* ripassata dall' autore. 2 Vol. Firenze (Barbèra etc.). 8°. LX, 1007 p.

Dieser neuen Ausgabe der bekannten besten Anthologie der Vor-Dante'schen Dichter, welche zuerst 1845 erschien, ist in der Vorrede des 2. Bandes eine Lebensbeschreibung Nannucci's von *Giov. Tortoli* beigefügt, welcher auch einen Theil dieses Bandes revidirte, da Nannucci während der Herausgabe, 2. Juni 1857, starb. Nannucci war, der Sohn armer Bauern, im Flecken San Mauro a Signa, 7 Meilen von Florenz, den 1. Sept. 1787 geb.

248. Frottola in dileggio del Savonarola di *Girol. Muzi.* In: Giorn. storico degli Archivi toscani, Apr. Giugno.

Dies im Jahre 1497 verfafste, hier zuerst edirte Gedicht, ist ein merkwürdiges Beispiel politischer Volkspoesie. Der Verfasser liefs dasselbe von Prato aus abschriftlich in Florenz verbreiten, und wurde deshalb zugleich mit seinen Colporteuren von den „*Acht*“ verurtheilt. Das betreffende Aktenstück, in dem eben die Frottola als Corpus delicti sich fand, ist von dem Herausgeber hier auch mitgetheilt, ein für die Geschichte der Prefsfreiheit werthvoller Beitrag.

249. Lamento di Pisa e la risposta si disse fe' lo imperadore a Pisa. Poesia del buon secolo della lingua italiana. Pisa (Nistri).

Die beiden Gedichte wurden nach dem Herausgeber im Anfang des 15. Jahrh. verfafst, als Pisa in die Hände der Florentiner kam. Von dem ersten scheint ein Pucino d'Antonio di Pucino von Pisa der Verfasser. Pisa beschwört darin aufser dem Kaiser die Städte und Fürsten Italiens um Hülfe. Der Kaiser weist es in der „Antwort“ ab, da es sein Schicksal selbst verschuldet. Die Gedichte zeichnen sich durch Lebendigkeit und durch Frische der Sprache sehr aus. — Uebrigens ist diese Ausgabe von dem Lamento die dritte, von der Risposta die zweite. *Rivista contemp.* Vol. XII.

---

250. Reggimento de' Principi di Egidio Romano, volgarizzamento trascritto nel MCCLXXXVIII, pubblicato per cura di *F. Corazzini.* Firenze (Le Monnier). 8°. XIV, 339 p.

251. L'Eneide di Virgilio, volgarizzata nel buon secolo della lingua da *Ciampolo di Meo degli Ugurgeri* sanese, pubblicato per cura di *A. Gotti.* Firenze (Le Monnier).

S. oben den Jahresber. p. 386.

252. La Corte d'Amore, novella cavalleresca, publ. da *F. Z(ambrini).* Venezia (Merlo). 8°. 14 p.

---

253. Illustrazioni ed aggiunte alla storia ecclesiastica di Sardegna, per *Pietro Martini.* Cagliari (Timon). 143 p.

Enthält u. a.: *Poesie storiche del sec. XV.* in italienischer Sprache, sowie im sardischen Dialect.

254. Cronaca di Ronzano e memorie di Loderingo d'Andalò, frate gaudente, di *Giov. Gozzadini*, con documenti (1065—1639). Bologna. 8°. 207 p.

255. Storici minori italiani raccolti da *Franc. Cameroni.* Triest.

Es erschienen Storia del tumulto di Napoli von *Tommaso de Santis* und die Commentari dei fatti civili von *F. de' Nerli.*

256. **Alfieri.** — Satire e poesie minori di Vitt. Alfieri, con una prefazione di *Giosuè Carducci.* Firenze (Barbèra). 16°.

In der Vorrede wird von dem Herausgeber, einem jungen Dichter, der Werth dieser kleineren Poesien Alfieri's, die bisher mehr gerühmt als gelesen wurden, eingehend erörtert. *Rivista contemp.* Vol. XIII.

257. **Alfieri.** — Cinque lettere di Vitt. Alfieri, pubblicate da *Andrea Tessier.* Venezia. 8°.

Die ersten vier Briefe sind an S. E. Alba Corner-Vendramin, der letzte an Alfieri's Mutter gerichtet.

258. **Antonino, Santo.** — Opera a ben vivere di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze, messa ora a luce con altri suoi ammaestramenti e una giunta d'antiche orazioni toscane da *Franc. Palermo.* Firenze (Galileiana). 4°. LXXVII, 339 p. (Mit Portrait und Facsimili.)

259. **Arici.** — Opere di Cesare Arici. Padova. 8°. 4 Vol. 2039 p. (Mit Portrait.)

Arici starb 1836. Die Einzelausgaben seiner Werke s. bei *Gamba*, Testi di lingua p. 677.

260. **Ariosto.** — The „Orlando furioso“ translated into English verse by *W. Stewart Rose.* 2 Vol. London. 8°.

Nach einem Urtheil des *Bookseller*, *April*, eine ebenso elegante als genaue Uebertragung.

261. **Benedetti.** — Opere di Francesco Benedetti, pubblicate per cura di *F. S. Orlandini.* 2 Vol. Firenze (Le Monnier).

Ein mit Unrecht vergessener Schriftsteller, der von 1785—1821 lebte, wo er durch Selbstmord starb. Seiner Zeit machte er sich vornehmlich durch eine Ode im Jahre 1814 bekannt. Er begann ein Werk „Biographien berühmter Italiener“, von denen er aber nur zwei vollendete: „Niccolò Capponi“ und „Cola di Rienzo“.

262. **Cereseto.** — Versione della Messiade di Klopstock, per G. B. Cereseto. Torino.

263. **Ciullo d'Alcamo.** — Il serventese di Ciullo d'Alcamo, esercitazione critica di *G. Grion.* Padova (Prosperini). 4°. 24 p.

S. oben p. 112 ff. die Anzeige Mussafia's.

264. **Colonna, Vittoria.** — Sonette der Vittoria Colonna mit deutscher Uebersetzung von *Bertha Arndts.* 2 Theile. Schaffhausen. 16°. X, 783 p. 2 Thlr. 24 Sgr.

265. **Dante.** — Le prime quattro edizioni della divina Commedia letteralmente ristampate per cura di *G. G. Warren Lord Vernon.* London. Fol°. XX, 748 p. (Mit Facsimili.)

Die vier Ausgaben sind: die von Foligno, von Jesi, von Mantua, alle 3 vom Jahre 1472, und die von Neapel s. a. (nach Panizzi v. 1475—77).

266. **Dante.** — Inno a M. Vergine di Dante Alighieri, col comento di *Franc. di Bartolo.* Pisa (Nistri).

267. **Dante.** — Traducção do V. canto do Inferno de Dante. In: Annaes das sciencias e lettras da Academia r. d. s. Tomo I (Lissabon).

268. **Doni.** — Nuova opinione sopra le imprese amorose e militari di M. Ant. Franc. Doni. Venezia. 8°.

Hier zum ersten Male herausgegeben nach einem Manuscript des Museo Correr.

269. **Foscolo.** — Lettera inedita di Ugo Foscolo, pubblicata da *Giamb. Cely-Colajanni.* Napoli. 15 p.

270. **Foscolo.** — Lettere inedite di Ugo Foscolo alla sua famiglia. Venezia. 8°. 16 p.

Die beiden letzten Publicationen sind Gelegenheitsschriften.

271. **Giordani.** — Scritti editi e postumi di Pietro Giordani, pubblicati da *Ant. Gussalli.* Vol. I—V. Milano 1856—1858. 8°.

272. **Guicciardini.** — Opere inedite di Francesco Guicciardini, illustrate da Gius. Canestrini e pubblicate per cura dei conti *Piero e Luigi Guicciardini.* Vol. II°. Firenze (Barbèra). 8°. XXXI, 384 p.

Der 1. Bd. erschien 1857. Derselbe enthielt: Considerazioni intorno ai discorsi del Machiavelli; Sopra la prima deca di Tito Livio; Ricordi politici e civili; Discorsi politici. Der vorliegende aber enthält: Del reggimento di Firenze libri due (in dialogo); Discorsi (dieci) intorno alle mutazioni e riforme del governo fiorentino.

273. **Latini, Brunetto.** — Il trattato della sfera di ser Brunetto Latini ridotto alla sua vera lezione e illustrato con note critiche e sistema di cronologia tratto dal tesoro di Brunetto Latini per cura di *Bartolomeo Sorio.* Milano (Boniardi-Pogliani). 8°. XIV, 74 p.

S. oben, p. 117 ff. die Anzeige Mussafia's

274. **Manno.** — Opuscoli editi ed inediti di Gius. Manno. 2 Vol. Firenze (Le Monnier).

275. **Nardi.** — Storie fiorentine di Jacopo Nardi, pubblicate per cura di *Agenore Gelli.* 2 Vol. Firenze (Le Monnier). 16°.

Die erste Ausgabe dieses berühmten Werks erschien in Lyon 1582. 4 .

276. **Nerli.** — S. No. 255.

277. **Petrarca.** — Il canzoniere di Francesco Petrarca, riordinato da *L. Dom. Spadi*, con le interpretazioni di *Giac. Leopardi.* Firenze (Bettini).

278. **Petrarca.** — Lettera volgare di M. Francesco Petrarca a Leonardo Beccamuggi. Venezia (Merlo). 8°. 17 p.

Datirt den 4. Januar 1362. Der Herausgeber ist *Andrea Tessier.*

279. **Pindemonte.** — Le poesie originali d'Ippolito Pindemonte, pubblicate per cura di *Aless. Torri*, con un discorso di

Pietro dal Rio. Edizione più completa d'ogni altra. Firenze (Barbèra). 16°.

Der namentlich durch die Publication des *Ottimo commento* bekannte Herausgeber war ein naher Freund des Dichters, von welchem selbst er fast alle Poesien desselben, nach dem ersten Drucke revidirt, erhielt. Er beabsichtigt sämmtliche Werke Pindemonte's herauszugeben, indem an das vorliegende Buch sich noch 4 Bände reihen sollen, einer den Uebersetzungen, namentlich der Odyssee, zwei den prosaischen Schriften, und ein vierter einem *Epistolario scelto* gewidmet, welches letztere noch gar nicht edirt worden ist. Auch das vorliegende Buch enthält einiges Ungedruckte; so aus der Zeit der französischen Revolution, u. a. ein Sonnet auf den Freiheitsbaum. Die Gedichte sind chronologisch geordnet, was der Ausgabe für den Literarhistoriker noch besonderen Werth giebt. Der *Discorso* del Rio's verbreitet sich über das Leben und die Schriften Pindemonte's, in ersterer Beziehung auf Montanari's ausführlicher Biographie (Venezia 1834 und Verona 1856) fufsend. — Vergl. die Anzeige von Reumont's in der *Allgemeinen Zeitung*, Beilage von No. 165, und *Rivista cont.* XIII.

280. **Rosmini-Serbati.** — Epistolario di Ant. Rosmini-Serbati. Opera postuma. Torino (Paravia). 8°. 1857—1858. 2 Vol.

Bildet den 31. und 32. Band seiner Opere edite e inedite.

281. **Sarpi.** — Istoria del concilio Tridentino di Frà Paolo Sarpi, ridotta alla primitiva lezione, con la vita scritta da Frà *Fulgenzio Micanzio.* Firenze (Barbèra). 16°. 4 Vol.

Nach der ersten Ausgabe London 1619 (auf deren Titel das Anagramm von Paolo Sarpi Veneto: *Pietro Soave Polano* als Name des Autors sich findet); in zweifelhaften Fällen, denn die erste Ausgabe ist keineswegs correct, wurde die von Mendrisio und die Veroneser Ausgabe zu Hülfe genommen. Ausgedehnte Noten sind das Verständnifs zu erleichtern hinzugefügt.

282. **Savonarola.** — Alcune lettere di Frà Girolamo Savonarola, ora per la prima volta pubblicate, con notizie storiche e bibliografiche intorno alle lettere del medesimo, per cura di *Carlo Capponi.* Firenze (Barbèra). 8°. 61 p.

283. **Testi.** — Wallenstein's Ermordung. Ein gleichzeitiges italienisches Gedicht. Herausgegeben, eingeführt und mit anderen unbekannten handschriftlichen Belegen ausgestattet von *G. M. Thomas.* München. 4°. 24 p. 12 Sgr.

Dieses Gedicht, eine Apostrophe Wallenstein's an seine Mörder, und zugleich eine Apologie desselben enthaltend, ist vom Herausgeber auf der Münchener Bibliothek entdeckt worden. Die Autorschaft wird von ihm in überzeugender Weise dem bekannten Lyriker Fulvio Testi beigelegt.

284. **Varchi.** — Storia fiorentina di Benedetto Varchi, pubblicate per cura di *Gaet. Milanesi.* Firenze (Le Monnier). 1857—58. 3 Vol. 8°. 1316 p.

IV. Zur spanischen Literaturgeschichte.

A.

285. Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España, por *Tomas Muñoz y Romero.* Madrid. 4°. (Gekrönte Preisschrift).

286. Versuch einer Lebensskizze von Johann Nikolas Böhl von Faber. Nach seinen eignen Briefen. Leipzig. 8°. 111 p. (Als Handschrift gedruckt).

Diese Schrift gewährt uns einen tiefen Blick in die innere Entwicklung dieses merkwürdigen, um die spanische Literatur, namentlich in Hinsicht ihrer Rückkehr zu den nationalen Traditionen, so verdienten Mannes: die Motive wie die Absichten seiner literarischen Thätigkeit, die ihm ebenso sehr eine Sache des Gemüths als des Verstandes war, offenbaren sich hier. Zugleich enthält die Schrift manche interessante Notizen über seine als Dichterin unter dem Namen *Fernan Caballero* so berühmt gewordene Tochter. Vergl. oben p. 259.

287. Discursos leidos en las sesiones públicas que para dar posesion de plazas de número ha celebrado desde 1852 la Real Academia de la historia. Madrid. 4°.

288. Mouvement littéraire en Espagne (en 1857), par *E. Lafond.* In: Revue contemporaine, Juin.

289. Ferd. Wolf et les romances espagnoles, par *E. du Méril.* In: Revue germanique, Févr.

290. Du poëme du Cid dans ses analogies avec la chanson de Roland, par *E. Baret.* Moulins. 8°. 38 p.

291. Ueber die bedeutendsten Dramatiker der Spanier, Lope der Vega, Tirso de Molina, Alarcon und Calderon. Ein Vortrag, von *Leopold Schmidt.* Bonn. 8°. 24 p.

Eine kurze geistreiche Charakteristik der vier bedeutendsten spanischen Dramatiker und ihres Verhältnisses zu einander.

292. Das moderne Drama der Spanier.

In: Magazin der Literatur des Auslands. No. 8, 37, 81, 92; sowie im Jahrg. 1857 No. 76 und 117.

Kurze Analysen moderner span. Dramen.

293. Essai sur l'histoire de la littérature catalane, par *F. R. Cambouliu.* 2e éd., augmentée de la Comedia de la Gloria d'amor de fra Rocaberti, poëme inédit tiré des manuscrits de la Bibliothèque impériale, et d'un nouveau fragment de la traduction catalane de Dante. Paris. 8°. 193 p.

294. Raymund Lull und die Anfänge der catalonischen Literatur, von *A. Helfferich.* Berlin. 8. IV, 163 p. 1 Thlr. 6 Sgr.

Von diesem sowie dem vorausgehenden Buch bringen wir demnächst eine ausführliche Anzeige.

---

295. **Fernan Caballero.** — Böhl u. seine Tochter, v. *P. Heyse.* In: Literaturblatt des deutschen Kunstblatts, Mai.

296. **Fernan Caballero.** — Le roman de moeurs en Espagne. Fernan Caballero et ses récits, par *Ch. de Mazade.*
In: Revue des deux Mondes, Déc.

297. **Gil-Polo.** — Gil-Polo (Gaspar), von *Ferd. Wolf.*
In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, herausgeg. von Ersch und Gruber. Section I. Thl. 67.

298. **Gil-Vicente.** — Gil-Vicente, von *Ferd. Wolf.*
Ebendaselbst. Ein sehr ausführlicher Artikel (11 p. in IV.).

B.

299. Spanische Volkspoesie, von *E. Boehmer.* In: Herrig's Archiv f. neuere Spr. Bd. 24.

Eine Sammlung von 96 Volksliedchen (*Coplas*), von dem Herausg. in Malaga gesammelt; nur eins ist nach seinem Wissen schon einmal gedruckt erschienen. Es ist eine schöne und literaturgeschichtlich interessante Sammlung.

300. Coleccion de documentos inéditos del archivo general de la corona de Aragon, publ. por D. *Próspero Bofarull y Mascaro.* Tomos I—XV. Barcelona 1847—1858. 4°.

301. Poëme du Cid. Texte espagnol accompagné d'une traduction française, de notes, d'un vocabulaire et d'une introduction, par *Damas Hinard.* Paris. gr. 4°. CXXX, 348 p.

S. oben p. 215 ff. die Anzeige F. Wolf's.

302. Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. Coleccion escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos, por *Ramon de Mesonero Romanos.* Tom. II. Madrid. gr. 4°. LVI, 606 p. (Tom. XLV der Biblioteca de autores españoles). 50 rs.

Der erste Band dieses Werks erschien 1857, und enthält Stücke von Sanchez, Aguilar, Castro, de la Cerda u. A.; der vorliegende von Mira de Mescua, L. Velez de Guevara, F. Godinez, D. Jimenez de Enciso, Rodr. de Herrera, Jac. de Herrera, Al. Geron. de Salas Barbadillo, Al. del Castillo Solorzano, L. de Belmonte, Geron. de Villaizan, Ant. Coello, Ant. Hurt. de Mendoza, J. Perez de Montalvan.

303. Dramáticos posteriores á Lope de Vega. Coleccion escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos, por *Ramon de Mesonero Romanos.* Tomo I. Madrid. gr. 4°. LIV, 622 p. (Bibliot. de autores españoles, Tomo XLVII). 50 rs.

Dieser Band enthält als Einleitung zwei Estudios críticos, das eine von Amador de los Rios, das andre von Anton. Gil de Zárate, ferner Biographien der betreffenden Dramatiker und ein alphabetisches Verzeichnifs ihrer Komödien. Die abgedruckten Dramen sind von Ant. Solis, Alv. Cubillo de Aragon, J. de Matos Fragoso, Fr. de Leiva Ramirez de Arellano, Diego und José de Figueroa y Córdoba, Sebastian und Franc. de Avellanada, Ant. Martinez, Ant. Enriquez Gomez, Fern. de Zárate, J. Velez, Ger. de Cuellar.

---

304. **Alfonso el Sabio.** — La gran conquista de ultramar, que mandó escribir el rey D. Alfonso el Sabio, ilustrada con notas críticas y un glosario, por *Pascual de Gayangos.* Madrid. gr. 4°. XVI, 684 p. (Bibliot. de los autores españoles, Tomo XLIV.) 50 rs.

305. **Cervantes.** — L'ingénieux chevalier D. Quichotte de la Manche, par M. Cervantes; traduction nouvelle par *Ch. Furne.* 2 Vol. Paris. 8°.

Die Revue des deux Mondes, Déc., fällt das folgende günstige Urtheil: Nous devons dire que la nouvelle traduction est avant tout vive, élégante et française.

306. **Espronceda.** — Obras poéticas de D. José de Espronceda, ordenadas y anotadas por *J. E. Hartzenbusch*, á saber: El Pelayo, ensayo épico; Poesias liricas; El estudiante de Sala-

manca, cuento; El Diablo mundo, poema. Paris. 8°. XX, 291 p. (Mit Porträt.) (Coleccion de los mejores autores españoles, Tomo LVI.) 6 Fr.

307. **Jovellanos.** — Obras publicadas é inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Coleccion hecha é ilustrada por *Cándido Nocedal.* Tomo I. Madrid. gr. 4°. LVI, 624 p. (Bibliot. de aut. esp. Tomo LVI.) 50 rs.

Die Ausgabe wird aus zwei Bänden bestehn.

308. **Quevedo.** — Sueños y discursos, ó desvelos soñolentos de verdades soñadas, descubridores de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo, por *D. Francisco de Quevedo Villegas.* Madrid. gr. 8°. 256 p. 8 rs.

309. **Vega, Lope de.** — Der Kater. Ein komisches Heldengedicht von D. Lope Felix de Vega Carpio, übers. von *A. Herrmann.*

In: Herrig's Archiv f. neuere Spr. Bd. 24.

310. **Virues.** — La gran Semiramis. Tragedia del capitan Cristoval de Virues. London. 8°. XII, 98 p.

Von diesem Buch bringen wir demnächst eine Anzeige.

311. **Zea.** — Obras en verso y prosa de D. Francisco Zea. Publícalas su viuda por gracia de S. M. la reina y á expensas del estado. Madrid. gr. 8°. XXVIII, 568 p. (Mit Porträt). 20 rs.

Den Werken, lyrischen und dramatischen Poesien, geht eine Biographie des Dichters, verf. von J. de Castro y Serrano, voraus. Ein Nachwort von Fl. Sanz schliefst das Buch.

V. Zur portugiesischen Literaturgeschichte.

A.

312. Diccionario bibliographico portuguez, por *Innocenzio F. da Silva.* Tomo I. Lisboa. 8°. LX, 403 p.

313. A litteratura portugueza nos seculos XVI e XVII, por *Lopes de Mendonça.*

In: Annaes das sciensçias e lettras, publicadas debaixo dos auspicios da Academia real das sciencias. Tomo I. Primeiro anno. Março de 1857 — Fevereiro de 1858. Lisboa 1857—1858. 8°.

314. A Arcadia portugueza, por *Rebello da Silva.*
Ebendaselbst.

315. **Gil-Vicente.** — S. No. 298.

316. **Lobo, F. A.** — D. Francisco Alexandre Lobo, bispo de Viseu, por *Lopes de Mendonça.*

In: Annaes das sciencias etc. Tomo II. Março.

B.

317. Collecção de monumentos ineditos para a historia das conquistas dos Portuguezes em Africa, Asia e America. Publicada de ordem da classe de sciencias etc. da Academia real etc. e sob a direcção de *Rodrigo José de Lima Felner.* Tomo I. 1ª Serie. Historia da Asia. (Lendas da India, por *Gaspar Correa.* Livro primeiro). Lisboa. 4°. XXX, 492 p.

VI. Zur allgemeinen Literaturgeschichte,

nebst Werken, die mehrere Literaturen zugleich betreffen.

318. Trésor des livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique, contenant plus de cent mille articles de livres rares, curieux et recherchés, d'ouvrages de luxe etc. Avec les signes connus pour distinguer les éditions originales des contrefaçons, qui en ont été faites, des notes sur la rareté et le mérite des livres cités et les prix que ces livres ont atteints dans les ventes les plus fameuses, et qu'ils conservent dans les magasins des bouquinistes les plus renommés de l'Europe, par *J. G. Th. Grässe.* 3 livrais. Dresden. 4°. 288 p. Jede Lieferung 2 Thlr. (Wird in etwa 16 Lief. vollendet sein).

S. über dieses Werk die Anzeigen des *Bullet. du biblioph. belge*, p. 162 und 382; und des *Serapeum* p. 129.

319. Codices manuscripti bibliothecae regiae Monacensis Gallici, Hispanici, Italici, Anglici, Suevici, Danici, Slavici, Esthnici, Hungarici descripti. München. 8°. X, 420 p. (Auch u. d. Titel: Catalogus codicum manusc. bibl. reg. Mon. Tom. VII).

Ein sehr sorgfältig ausgearbeiteter Catalog, in welchem u. a. überall angegeben ist, was bereits veröffentlicht worden, und ob und wo sich gleiche oder verwandte Handschriften finden. Der Verf. ist der rühmlich bekannte Gelehrte, Prof. Thomas.

320. Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt, von der ältesten bis auf die neueste Zeit, von *J. G. Th. Grässe.* Bd. III. Abth. 3. Das 18. Jahrh. und die erste Hälfte des neunzehnten. Lief. 9—10. 470 p. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

321. Curiosities of Literature, by *Isaac Disraeli. New ed.* Edited with memoir and notes by his son, *B. Disraeli.* 3 Vol. mit Index und Porträt. London. 8°. $13\frac{1}{2}$ s.

Das Memoir gibt eine kurze Biographie des Verf. Von diesem bekannten, schon vielfach aufgelegten Werke erschien die erste Ausg. des 1. Bandes 1812; die des 2. zwei, des 3. zwanzig Jahre später.

322. The Quarrels and calamities of authors, by *Isaac Disraeli. New. ed.* revised with notes by *B. Disraeli.* London. 8°. $4\frac{1}{2}$ s.

323. Études bio-bibliographiques sur les fous littéraires, par *Octave Delepierre.* 1e Étude: Bluet d'Arbères. London.

(Privatim gedruckt in sehr geringer Anzahl von Exemplaren).

Der Verf. ist belgischer Generalconsul in London, Mitglied der *Philobiblon society*, deren Schriften — welche nicht in den Buchhandel kommen — die obige angehört. — Bluet d'A., in der Schweiz 1550 geb., war der Sohn eines Schäfers. In Savoyen trat er als Prophet gegen den Protestantismus auf; ward danach Hofnarr des Herzogs (1597); wegen einer Liebschaft weggejagt, trat er in Heinrichs IV. Dienste. Ueber sein Leben ist am genauesten und ausführlichsten Deperrey in seiner Biographie des hommes célèbres du départ. de l'Ain (Bourg, 1840). Der Schriften Bluet's oder des *Comte de Permission*, wie er sich gewöhnlich nannte, sind gar viele, aber sie sind meist nur wenige Seiten lang; der religiöse Schwärmer und der Hofnarr lassen sich beide, in ihnen, und oft zugleich vernehmen. Eine Analyse derselben wird von dem Verf. gegeben. Am Schlufs wird einiger Nachfolger Bluet's gedacht, über welche ausführlichere Mittheilung in spätern Études verspro-

chen wird. S. *Athenaeum*, *July*, und *Bullet. d. biblioph. etc. par Techener, Juin et Juill.* (G. B.).

324. Note bibliographique sur les oeuvres du Comte de Permission, par *P. L. Jacob. bibliophile.*

In: Bulletin du biblioph. et du biblioth. p. Techener, Juin et Juill.

Bringt zu Delepierre's Werk Nachträge aus eignen Forschungen.

325. Essai sur l'histoire de la littérature et des moeurs pendant la première moitié du 17e siècle, par *F. Robiou.* Tome I. La France. De la paix de Vervins à l'avénement de Richelieu. Paris. 8°. VII, 879 p.

326. Histoire abrégée des proses jusqu'à la fin du 12e siècle, par *L. Gautier.* Paris. 18°. 36 p.

327. La légende de Don Juan et ses diverses interprétations, par *Heinrich.* Lyon. 8°. 20 p.

328. A polyglot of foreign proverbs, by *H. G. Bohn.* London. 8°.

Eine grofse Zahl französ., ital., span., portugies., dän., holländ. und deutscher Sprichwörter mit englischer Uebersetzung. Den nationalen Ursprung der einzelnen Sprichwörter festzustellen, ist aber nicht versucht worden. *Liter. Gaz. Febr.*

329. De la presse en Angleterre et en France, par *Prevost-Paradol.*

In: Revue des deux Mondes, Janv.

330. Études littéraires et historiques, par M. *de Barante.* Paris. 8°. 2 Vol. 900 p.

Diese Études schliefsen sich an die 1857 erschienenen *Études historiques et biographiques* als Fortsetzung an. — Die literar. Studien behandeln u. a. *Bossuet, Boulanger, A. de Staël, Chateaubriand; Otway, Thomson, Shakespeare* (Hamlet); *Schiller.* Es sind gesammelte Aufsätze und Kritiken.

331. Essais de critique et d'histoire, par *H. Taine.* Paris. 18°. XIX, 412 p. 3½ Fr.

Artikel über *Dickens*, *Thackeray*, *Macaulay*, *Guizot*, *Michelet* u. a., die zuerst in Journalen, als in der Revue d. d. Mondes, dem Journ. d. Débats, veröffentlicht worden waren. Eine interessante Vorrede setzt das kritische System des Verf. auseinander.

VII. Philologie.

332. Grammatik der Romanischen Sprachen, von *F. Diez. Zweite*, umgearbeitete Ausg. Bd. II. Bonn. 8°. 470 p. 2½ Thlr.

Der erste Band dieser neuen Ausgabe erschien 1856. S. die Anzeige v. Delius oben p. 350 ff.

333. Etymologische Untersuchungen auf dem Gebiete der Romanischen Sprachen, von *C. A. F. Mahn.* Berlin. 8°. Specimen 9—12.

Das Werk begann 1853 zu erscheinen. Es entwickelt die Etymologie einer Anzahl bedeutender Wörter im Anschlufs an Diez' etymol. Wörterbuch, indem es dasselbe zu ergänzen, oder zu berichtigen strebt. Das Werk hat, und mit Recht, viel Anerkennung gefunden.

334. La langue et la littérature romanes, par *Dessalles*. Bordeaux. 8°. 97 p.

335. Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun (XIII[e] siècle); 2[e] éd. revue, corrigée et considérablement augmentée, par *F. Guessard*. Paris. 8°. XLIV, 86 p.

Die erste Ausgabe der beiden Grammatiken erschien bekanntlich im 1. Band der Biblioth. de l'École d. chartes und zwar nach einem unvollständigen Pariser Manuscript. Für diese zweite Ausgabe hat nun G. 2 Codices der Laurenziana und einen der Riccardiana zu Florenz, endlich noch einen Cod. der Ambrosiana Mailands, welchem eine italien. Uebersetzung angefügt ist, verglichen. Mit Hülfe dieser Cod. sind Lücken ergänzt, der Text verbessert, und viele Varianten gewonnen. Zugleich ist, was von besonderer Wichtigkeit, das zu dem provenz. Donat gehörige Reimlexicon hier zum ersten Male mitgetheilt.

336. Origine et formation de la langue française, par *A. de Chevallet*. 2[e] éd., revue, corrigée et augmentée. 1[e] partie: Éléments primitifs dont s'est formée la langue française. Paris. 8°. XVI, 480 p.

Eine *Notice* über den verstorbenen Verf. findet sich im Journ. des Débats, 29. Juli 1858, von *Paulin Paris*.

337. Étude du chant d'Eulalie et du fragment de Valenciennes, par *Littré*.

In: Journ. des Savants, Oct. u. Déc.

338. Du langage populaire en Vendée, par *L. Audé*. Napoléon-Vendée. 8°. 31 p. (Aus dem Annuaire de la Société d'émulation, année 1857.).

In 60 Exempl. abgedruckt. Nach *Techener's Bullet. du biblioph.* etc. *Oct.* sucht der Verf. zu beweisen, daſs jenes Idiom, statt ein organisirtes Patois, oder ein Jargon zu sein, vielmehr das alte Französische selbst sei. Indessen sei dieses Specimen eines Dictionnaire nicht ohne Verdienst „*à titre de document puisé dans les chartes anciennes*".

339. Grammaire béarnaise, suivie d'un vocabulaire français-béarnais, par *V. Lespy*. Pau. 8°. XX, 300 p. 6 Fr.

340. Essai sur la langue et la littérature gasconnes, par *Cénac-Moncaut*.

In: Dessen Voyage archéologique et historique dans l'ancien comté de Bigorre (Tarbes. 8°. 104 p.), als Anhang.

Das Essai wird vom *Journ. d. Savants*, *Mars*, als eine gute Arbeit bezeichnet.

341. Dictionnaire historique de la langue française, comprenant l'origine, les formes diverses, les acceptions successives des mots; avec un choix d'exemples tirés des écrivains les plus autorisés; publié par l'Académie française. Tome I. Livr. 1. (A — Abusivement.) Paris. 4°. XVI, 368 p.

342. Études sur le dictionnaire de l'Académie française, par *F. P. Terzuolo*, correcteur d'imprimerie. Prospectus-spécimen. Paris. 8°. 42 p.

343. Glossaire du Centre de la France, par M. le comte *Jaubert*. Tome II. (La-Ysopet). Paris. 8°. 667 p.

Der erste Band dieses vom Institut gekrönten Werks erschien 1856. Die Departements de l'Indre et du Cher sind das Centrum, von wo der Dialect

mit manchen localen Verschiedenheiten sich in die von la Creuse, l'Allier, la Nièvre und den Süden von Loiret ausgebreitet hat. La Châtre, Bourges, Saucerre und Nevers sind die Städte, wo er blühte. — Alle Schriften, selbst vom 12. Jahrh. an, sind als Quellen benutzt, nicht minder aber hat der Verf. aus dem Volksmunde geschöpft.

344. Glossaire du Centre de la France, par M. le comte *Jaubert*, 2[e] supplément présenté à la société du Berry. Paris. 8°. 40 p.

345. Dictionnaire des synonymes de la langue française, avec une introduction sur la théorie des synonymes, par *Lafaye*. Ouvrage dont la première partie a obtenu de l'Institut le prix de linguistique en 1843. Paris. 8°. CXLI, 1107 p. 15 Fr.

---

346. Diporti filologici di *Pietro Fanfani*. Napoli.
S. oben p. 386.

347. Discorsi filologici di *L. Fornaciari*, per cura di *E. Rocco*. Napoli. 12°.

348. Sul moderno linguaggio della Toscana, lettere di *Giamb. Giuliani*, Somasco. Torino, Seb. Franco. 4°.
S. oben p. 386.

349. Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli accademici della Crusca, per *G. Manuzzi*. 2ª edizione riveduta e notabilmente ampliata dal compilatore. Disp. 1. Firenze.

350. Indice delle edizioni citate dagli accademici della Crusca nel loro vocabolario, per *A. E. Mortara*. Triest.

351. Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato da più letterati e scienziati italiani con oltre 100,000 giunte ai precedenti dizionarj, in nuovo ordine disposto, del quale sarà dato ragione in un discorso preliminare di *N. Tommaseo*. Torino, Unione tipogr. gr. 4°. Probeheft.

Tommaseo hat sich zu diesem Werk mit Manzoni, Campi, Forfani, Fogliani, Mani, Torre und Camerini verbunden. Das Werk wird 4 Bände, jeder zu 1200 p., bilden, und ist so ausführlich, dafs dem Wort *Chiamare* allein 7 Seiten gewidmet sind. *Heidelb. Jahrb., Oct.* Vgl. oben p. 386.

352. Vocabolario della lingua italiana di *F. Trinchera*. Torino.

353. Repertorio per la lingua italiana di voci o men buono o male adoperate, compilato sopra le opere de' migliori filologi, per *L. Rodinò*; con una proposta all' Accademia della Crusca di voci nuove da aggiungersi al vocabolario. Napoli. 8°. XI, 224 p.

---

354. I Romanci, cenno-etnografico di *G. Vegezzi-Ruscalla*.
In: Rivista contemp. Aprile.

Das Gebiet der Churwälschen wird hier gezeichnet, und nachzuweisen versucht, dafs dieselben als eine *frazione della nazione italiana* zu betrachten sein, sowohl von der ethnographischen als der linguistischen Seite. Die Arbeit hat den besondern Werth, dafs sie in den Anmerkungen die Literatur des Gegenstandes in grofser Reichhaltigkeit anzeigt.

355. Dialectische Studien, von *C. Sachs*.
In: Herrig's Archiv für neuere Sprachen, Bd. 24.

Verbreitet sich auch vorzugsweise über das Churwälsche, namentlich wird eine Uebersicht dessen gegeben, was in und für dieses Idiom geleistet ist.

356. Gramática de la lengua menorquina, por *J. Soler*. Mahon. 8°. XVI, 128 p. 12 rs.

357. Diccionario de la lengua castellana: contiene todas las voces de nuestro idioma; las tecnicas de ciencias, artes y oficios; las figuradas; las familiares; las vulgares; las provinciales; las americanas; el dialecto de los gitanos (lengua gérmanica), y el nombre de todos los pueblos de España etc.; aumentado con 80,000 voces que no se hallan en los publicados anteriormente; por *L. Marty*. Madrid. gr. 4°. XVI, 1466 p. 80 rs.

358. Diccionario dos synonimos, e de epithetos da lingua portugueza; por *J. L. Roquette* e *José da Fonseca*. Paris. 18°. XVI, 847 p.

---

359. Transactions of the Philological society. London. 8°. IV, 363 p.

Von den Abhandlungen betreffen die *englische* Sprache unmittelbar folgende: Miscellaneous Engl. Etymologies, by H. Wedgwood. — On some Engl. Idioms. Part I. By Stewart Perowne. — Hints on the thesis „The old-friesic above all others the fons et origo of the old-english", by de Haan-Hettema. — On Diminutives. I. English. By Hewitt Key.

360. The elements of the english language, by *E. Adams*.

Obschon in einigen Parthien, namentlich der Lehre der Composition und Derivation, sehr mager und unvollkommen, erreicht in andern das Buch mit schönen Erfolg sein Ziel, in conciser Form das Resultat der neuern philolog. Untersuchungen über die Structur und die Geschichte der englischen Sprache zu geben. *Athenaeum, Aug.*

361. Introduction to english etymology, by *R. Armstrong* and *Th. Armstrong*. Edinburgh. 8°. 2 s.

„A collection of anglo-saxon, latin, greek and modern roots with their english derivatives." Es mangelt durchaus eine Darlegung der allgemeinen Gesetze, wonach die Ableitung stattfindet. *Athenaeum, Sept.*

VIII. Kulturgeschichte.

362. Curiosités de l'histoire de France, par *P. L. Jacob*, bibliophile. Paris. 16°. 390 p.

Enthält u. a.: La fête des fous; Le roi des ribauds; Les fous des rois de France; La Chanson de Marlborough.

363. Curiosités de l'histoire de France, par *P. L. Jacob*, bibliophile. 2ᵉ série. Procès célèbres. Paris. 16°. 368 p.

Enthält u. a.: La veuve de Molière; Marat; André Chénier.

364. Curiosités de l'histoire et des arts, par *P. L. Jacob*, bibliophile. Paris. 16°. 415 p.

Enthält u. a.: Les instruments de musique au moyen-âge.

365. Curiosités judiciaires et historiques du moyen-âge. Procès contre les animaux. Par *E. Agnel*. Paris. 8°. 47 p.

366. The history of Court fools, by *Doran*. London. 8°.

Der Verf. beansprucht nur das Verdienst des Fleifses; und in der That hat er mit grofsem Eifer von allen Seiten her Notizen über seinen Gegenstand gesammelt: so urtheilt die *Literary Gazette, Febr.*; fügt aber rücksichtlich der Darstellung das harte Urtheil hinzu: „We found it hard reading to follow him through a vast number of unimportant facts relating to all the buffoons since the flood told in a style at once dry and flippant". Dem Verf. selbst fehle aller Humor.

367. Études sur les poëtes dans leurs relations avec les cours, et, par extension, sur les bouffons, les nains, les abbés etc. par *Montalant-Bougleux*. Versailles. Tome II. (dernier). 8°. 350 p.

368. Heraldry in history, poetry and romance, by *E. J. Millington*. London. 8°. 430 p.

369. Les mystères de la chevalerie et de l'amour platonique au moyen-âge, par *E. Aroux*. Paris. 8°. XXIII, 209 p. 4 Fr.

370. Memoria del sign. *Girol. Boccardo* in risposta al quesito: Considerata la influenza morale e fisica che hanno avuto sull' umano consorzio gli spettacoli, i giuochi ed altri divertimenti privati e pubblici presso i popoli antichi e moderni etc. quali sarebbero da escludersi quali da incoraggiare etc. Proposto dall' i. r. istit. lomb. Torino (Franco). XXXVI, 186 p.

Diese Abhandlung empfing den Preis 1856.

371. Sull' antica mascherata Trentina detta la Polenta dei gobbi-gobi. Memoria di *Tito de' Bassetti*. Trento. 8°. 15 p.

372. Memoirs of Bartholomew fair, by *H. Morley*. 8°. 21 s.

Diese sehr interessanten Denkwürdigkeiten des berühmten Londoner Jahrmarkts sind namentlich auch für die Geschichte des Theaters von Bedeutung.

373. Annals of Windsor, being a history of the castle and town, with some account of Eton and places adjacent, by *R. R. Tighe* and *J. Ed. Davis*. 2 Vol.

Nach der *Liter. Gaz. May*, ein Werk grofsen Fleifses, für den Historiker und Antiquar eine reiche Quelle. Auch viele neue Urkunden sind mitgetheilt. — Für die engl. Literaturgeschichte ist es aber besonders dadurch von Werth, dafs auch die Beziehungen engl. Dichter zu Windsor, namentlich die Chaucer's und Shakespeare's, eingehend erörtert werden.

Register.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Grünstr. 18.